المثقف فى الاقطار الناشئة امام عوامل التقدم الاقتصادى والحيوى

بقلم الدكتور احمد مدثر — المانيا

لا شك ان الدور الذى يقوم به المستنيرون فى الامم الناشئة فى بداية امره. وبعكس التطور التاريخى فى اوربا تنحدر هذه الطبقة فى العصر الراهن من الشعب اى من منبع ضخم للذكاء لم يشهد له التاريخ مثيلا. وبناء عليه يمكن ان تتجدد هذه الطبقات دائماً

الدكتور احمد مدثر الذى كون نفسه بنفسه فى اوربا والمعروف فى المانيا بابحاثه الدقيقة فى الاقتصاد وعلم الاجتماع يختصر هنا فى بحث نقدى دقيق ايضاً المهام الملقى على عاتق الطبقة المستنيرة اثناء التعمير وتكوين الامم. انه سودانى مولود فى مدينة بربر سنة ١٩٢٢ ودرس فى جامعات اوربية مختلفة كما عمل فى مختلف ميادين الحياة الاوربية مدة طويلة وشاهد اعادة تعمير المانيا من البداية الى الآن وتمكن بذلك من المقارنة وله مؤلفات فى الاقتصاد وعلم الحياة باللغة الالمانية الخ. ولا زال يعمل بالبحث ويعلم فى معهد بالمانيا وهو يحضر الآن بحثاً جديداً تحت عنوان (دور الشذوذ فى تاريخ الانسانية)

ان جميع المسائل الاساسية الاقتصادية والحيوية المتعلقة بالتقدم فى الاقطار الناشئة الحاضرة يجب ان تعالج بالنسبة لحل هذه المسائل فى الاقطار المتقدمة. اى ان الاقطار المتقدمة فى اوربا وامريكا كانت يوما ما امام نفس هذه الصعوبات والسؤال الذى يجب ان يوجه هو: كيف تمكنت هذه الاقطار من حل هذه المسائل الاساسية لكى تصل الى مستواها العالى المعروف الان من الناحية الاقتصادية والحيوية

ولو اراد المرء ان يعرف موقف المثقف فيما يختص بالتقدم الاقتصادى والاجتماعى فى الاقطار التى توجد الآن فى طور التقدم اى فى "فتره الدفع الاول" للانتقال من الوضع التقليدى الى العمران والى الحياة الحديثة فعليه ان يعالج هذه المسائل ايضاً بالنسبة لزملائه فى الغرب اثناء الفترة الانتقالية التى ادت الى التقدم فى اوربا وامريكا

ان المثقف فى الاقطار الناشئة يعمل فى ميدان اجتماعى يختلف بالتمام عن ذلك الذى مكن ابتداء التصنيع فى الاقطار الاوربية واليابان من غير اللجوء الى مساعدة اجنبية — ان هذا الوسط الاجتماعى يؤثر بقيمة افكاره نحو التقدم من الناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية

ولو تتبع المرء التطور التاريخى للاقطار الصناعية الحاضرة من الناحية الادبية لاتضح له ان منبع ذلك هو الثقافة الاوربية نفسها وان المسألة ليست مسألة اجناس او الوان مختلفة وانما مسألة اوضاع اجتماعية بعضها يشجع على التقدم وبعضها يشجع على تركيز الحياة التقليدية والتأخر النسبى — وان السؤال الذى يوجهه المثقف لنفسه اليوم فى الاقطار الناشئة هو: انه يريد ان يصل الى المستوى الاوربى والامريكى من الناحية الاقتصادية. ولكن ذلك يقتضى الاتصاف بتلك الصفات الاجتماعية التى مكنت التقدم فى الاقطار الصناعية والا فلن يحصل التقدم وبمرور الزمن سيكبر الفرق بين الاقطار المتقدمة والاقطار المتأخرة والبرهان على ذلك يقتضى تعريف الاسس التى تقوم عليها الثقافة الغربية ثم مقارنتها مع الاسس المعادلة فى الاقطار الناشئة

اساس عوامل التقدم الدائم

بالطبع شهد التاريخ مدنيات كبرى اخرى تشابه فى عظمتها من الناحية النسبية بالاشارة الى الوضع التاريخ السابق المدنية الغربية الحاضرة ولايشك احد بان المدنية الغربية الحاضرة قد بنأت اسسها على اساس تلك المدنيات



كيته كولفتس Käthe Kollwitz

إنها تقف هناك ثابتة: امرأةً، خلاقةً، أمّاً، منجبة لبني الإنسان، حلقة تصل بين الماضي والمستقبل. وفى شخص الأم تفصح الفنانة عن إيمانها بأن الناس دائبون. أوكما قال كارل ساندبرج Carl Sandburg :

"الناس، مدركين ومخطئين، يواصلون الحياة، يخدعون ويباعون ثم يعودون فيباعون ويؤوبون الى الأرض الرؤوم يتعلقون بالجذور، الناس المتميزون بالتجديد والعود. لا يمكن أن تسخر من قدرتهم على الانتهاز."

القديمة الكبرى كالمدنيات الآسيوية، والعربية والافريقية وامريكا الجنوبية وان معرفة هذه الحقائق التاريخية للغربيين فى الوقت الحاضر يمكن ان تكن عاملا مهما لصحتهم العقلية اى ان ما وصل اليه الغربيون من المدنية الراقية الآن لم يكن ممكناً ان لم يستفيدوا من التقدم الأجماعى الذى احرزته المدنيات الاخرى اثناء التطور التاريخى المعروف من الناحية العلمية منذ خمسة الف سنة التى يملك لها المؤرخون سندات واضحة

ولكن كل ذلك لا يغير الحقيقة الواقعة بان المدنية الغربية الحاضرة هى التى احرزت على اكبر تقدم ممكن فى التاريخ. ان ما وصلت اليه من التغيرات العلمية والفنية والحيوية والاقتصادية لم يشهد له مثيل فى التاريخ. ولقد وصل سكانها الى اعلا مايمكن من درجات المدنية الذى لم يصل اليه أى شعب ما فى التاريخ ولقد خلقت المدنية الغربية قيماً تفكيرية وازياء سلوك اجتماعية وطرقاً فنية فى الصناعة والتنظيم الاقتصادى والادارة والتى انتشرت فى جزء كبير من العالم ولازالت تؤثر على ثقافات اجنبية اخرى.

بالطبع ان اساس تفوق الثقافة الغربية له اسباب متعددة ولكن اهمها هى القيم التفكيرية فمثلا ابتدأت الرغبة من اجل التقدم الاقتصادى فى القرن الحادى عشر ومنذ ذلك الحين اراد الغرب ان يحسن حالته الاقتصادية والسبب فى ذلك هو الحصول على سبل الراحة المادية اولا لكى يستطيع المرء ان يكرس مابقى من وقته لاشياء اخرى ليس لها علاقة بالاستخراج المادى مثلا للفنون والعلوم والاداب ولذا كان الغرب دائماً يكافح من اجل التغلب على الطبيعة لكى لا تتغلب الطبيعة عليه

زد على ذلك ان الغرب قد اعترف منذ قرون عديدة باهمية النظام والقوانين وطرق السلوك الحيوى التى يجب ان يخضع لها كل فرد فى المجتمع كرواز للتقدم ولقد لعبت تقاليد المدنيات الاغريقية والرومانية فى هذا المنوال دوراً كبيراً حيث ورث الغرب منها طرقاً قانونية واخلاقية التى مكنت تدعيم الدول السياسى

وحدة الثقافة الغربية

لقد حاولت الثقافة الغربية فى كل تاريخها ان تعرف العالم مما ادى الى صدور مؤلفات علمية لا تحصى فى البحث والشرح. ورغم ان شرح اسرار الكون فى اوائل القرون الوسطى كان يعتمد على الاستدلال والمنطق تمكن الغرب ان يبتدئ البحث العلمى التدريجى فى القرن الثانى عشر حيث قدر على الوصول الى الاسس العلمية اى اكتشاف اهم القوانين التى تقوم عليها حوادث الطبيعة — ان هذا التشابه فى الثقافة الغربية لا يقتصر على العلوم فقط وانما ايضاً من الناحية الفنية فمثلا غزت الفنون منذ القرون الوسطى جميع مناطق الثقافة الغربية مما أدى الى التأكيد بان جميع الاساليب الفنية فى جميع العصور كانت معروفة لدى جميع اقطار الثقافة الغربية فمثلا الفن المعمارى والموسيقى والاداب والنقش والنحت الخوالى يجب ان تعتبر كتقاليد مشتركة لجميع اجزاء الغرب ويسرى هذا التشابه ايضاً على طرق الاستخراج الصناعى — اى اصلاحات معينة لاداء واجبات معينة — كما وعلى الصناعة نفسها — اى معدات مادية مرتبطة برد فعل انسانى لاستخراج السلع ولاداء الخدمات المتصلة بها — ولكن يجب على المرء الا ينسى بان انتشار هذه الاساليب الثقافية فى مختلف شعوب اوربا الغربية كان ممكناً لسببين: اولاً مقربة الوقع الجغرافى للشعوب الغربية فى منطقة واحدة، ثانياً سهولة طرق المواصلات بينها مما ادى الى انتشار الافكار الجديدة بسهولة وبسرعة والدليل على ذلك مثلاً انتشار الرأسمالية والصناعة والعلوم المرتبطة بها وكما نشاهد اليوم حتى فى انتشار موضة اللبس.

واخيراً يجدر بالذكر ان الثقافة الغربية قد ازدادت قوة بواسطة الاسس القانونية التى مالبثت تتحسن على الدوام وذلك يعنى تحسين القواعد النظامية وطرق السلوك فى المجتمع الانسانى الى درجة يستطيع المرء ان يقول ان الثقافة الغربية لها شكل معين وتعريف واضح. نعم ان هذه الوحدة الثقافية لم تؤدى الى وحدة سياسية حيث ان الغيرة والمنافسة بين الشعوب الغربية قد ادت الى تكوين دول متعددة وكنتيجة لذلك الى حروب دموية. ولكن ذلك لا يغير الحقيقة الواقعة بان الثقافة الغربية وحدة واضحة اذا قورنت بثقافات القارات الاخرى

روح العمل المستمر قوة انتاجية

صحيح ان ماذكر اعلاه فيما يختص بمستوى الثقافة الغربية ان هو الا تتويج لمجهود الانسانية الاجماعى منذ فجر التاريخ وان الغربيين هم اولئك الذين استفادوا منه اكثر من الاخرين ولكن ذلك لايمكن ان يزعزع الاعتراف بان الغربيين يملكلون بعض القيم التقدمية التى ساعدت على استمرار هذا التفوق وان لم تقرر الاقطار المتأخرة الآن اخذ هذه العوامل التقدمية فانها ستظل اكثر تأخراً من الناحية النسبية حيث ان الغرب لن يتخلى عن هذه الصفات

حميد المحل (ولد فى بغداد ١٩٣٦) مشهد بازار ◄



الدافعة الى التقدم والتى تعد جزء متضخم من حياته الاخلاقية وان هذه القيم التى ساشرحها كانت هى اساس التصنيع والسبب فى استمرار المجهود الفنى الذى لايمكننا ان نرى نهايته الان. ماهى هذه القيم التقدمية؟

اولها هى المقدرة على العمل المستمر. اى انه لم يمكن للصناعة الحديثة ان تتقدم بهذه السرعة الا على اساس العمل المستمر والتضحية بأكبر جزء ممكن من الوقت خصيصاً للوصول الى هذا الهدف وان هذه المقدرة على العمل يمكن ان تعتبر من الناحية التاريخية بنفس الاهمية التى تعطى الى اكتشاف قوة البخار او الكهرباء

ان المقدرة على العمل المستمر ليس احتكار للثقافة الغربية وانما هى قيمة يمكن لاى شعب ان يسخرها لاهدافه اذا اراد والدليل القاطع على ذلك هو التقدم السريع الذى احرزته اليابان فى جزء قصير من الوقت حتى امكنها ان تضارع الدول الكبرى القديمة من الناحية الحربية الحديثة وان تنافسها اقتصادياً فى الاسواق العالمية وان فخر اليابانين فى هذه الناحية هو انهم اكتشفوا احد اسرار النجاح فى الثقافة الغربية وزيادة على ذلك احسنوا التطبيق

توقع التطور كدافع للنشاط الدائم

ان القيمة التقدمية الثانية التى يمتثل بها الغربى هى فكرة التطور التى تلزمه ان ينتظر التغير الدائم وبذلك يتحول هذا التفكير الى حقائق. ان فكرة التطور ليس تمنيات وانما تهذيب شخصى يقوم على العمل المستمر من اجل تحقيق التخيلات. ان الخيال هنا عبارة عن رسم خطة للوصول الى هدف ما وليس من اجل الخيال نفسه كما يفعل بعض الشرقيين. انها تعبير فلسفى لزبدة العمل الاخلاقية وينحصر هذا التعبير فيما يأتى: ان استمرار التقدم شىء طبيعى ومؤكد وان اكماله امر بعيد لا يمكن ان يتصوره المرء وبما ان المرء يعرف انه لازال بعيد عن اكمال التقدم الذى يشتهيه وبما ان افق التقدم ليس له نهاية فعلى المرء فى هذه الحال ان يكن دائماً مستعد لقبول كل التطورات القادمة

وبناء عليه تنشأ نظرية اسمها «انتظار التطور» اى ان كل تغير فى النظام الاجتماعى والاقتصادى لمجتمع ما يقتضى فى بادىء الامر انتظار وقوع الشىء. وان اراد المرء ان يطبق نظرية وقوع التطور فى الاقطار الناشئة الآن فانه سيلاحظ ان التقدم سيكون سريعاً اذا كان التطور منتظراً قبل وقوعه وهناك نتيجة اخرى لنظرية وقوع التطور وهى: بما ان التطور فى الاقطار المتقدمة اقتصادياً يحصل تدريجياً على شكل سلسلة من الحلقات مع التوقع باضافة حلقات جديدة فان التطبيق سيكون سهلاً وفى معظم الاحيان لايلاحظ الفرد كوحدة اجتماعية حركة الدفع الجديدة وبذلك يصبح التغير الجديد رويداً رويداً عادة اجتماعية كجزء من الماضى المعروف وان هذه الحلقة الاخيرة تحتوى فى نفس الوقت على المواد التى تؤدى الى تضخم الحلقة القادمة. اما فى الاقطار الناشئة لم يكن الناس يتوقعون ظهور التطور بالدرجة الذى يعد فيه كاضافة حلقة جديدة الى السلسلة القديمة ويترتب على ذلك نتائج حيوية جديدة لم يكن الناس مستعدين للتغلب عليها. زد على ذلك انهم فى نفس الوقت يرغبون التقدم ولكن لم يدر بخلدهم فى بادىء الامر بان هذا التقدم له ثمن اجتماعى كبير يجب ان يدفع

اسباب الفرق بين القيم الاجتماعية

اذا اراد المرء ان يقارن القيم التقدمية الغربية مع القيم المعادلة فى الاقطار المتأخرة اقتصادياً فانه سيستنتج العكس من ذلك: بينما كان الغربى يحاول فى كل اطوار التاريخ ان يتغلب على قوى الطبيعة اكتفى الشرقى مثلا ان يحاول التغلب على نفسه وان الهدوء النفسانى كان فى نظره اهم من امتلاك السلع المادية ولذا كان اولئك الذين يمتثلون بالبساطة والقناعة يتمتعون باحترام المجتمع كالسادة الطيبين وذلك يغمرهم بشعور السلم والصفات الاخلاقية العليا بينما الامر الواقع هو ان الفرد فى المجتمع التقليدى او المتأخر نسبة لعدم مقدرته على التغلب على الطبيعة او على محيطه الطبيعى من اجل التقدم فانه يلجأ الى الحياة الاجماعية او العائلية كوسيلة للحماية ضد قوى الطبيعة التى يجب ان يتغلب المرء عليها للوصول الى حالة اجتماعية اسمى من ناحية مستوى المعيشة او من ناحية تفسير اسرار الطبيعة عن طريق العلم. ان فرور الفرد من واجبه الفردى ان هو الا اعتراف بالخوف من الاعتماد على شخصيته وان تمسكه بالحياة الاجماعية هو السلوى الوحيدة وطريق الاطمئنان لان المسئولية فى الحياة الاجماعية اقل من تلك فى الحياة الفردية. انها تأمين على الحياة ولكنه تأمين رخيص.

ان المسئولية الفردية هى الدافع الوحيد للتقدم سواء من الناحية الفردية او من الناحية الاجماعية وان المجتمع انهو الا جمع من الافراد ومجهود الافراد سوياً هو مجهود المجتمع. وكنتيجة لهذة الحياة الاجماعية التى تقلل مسئولية الفرد واستعمال قواه الطبيعية من اجل خلق سبل جديدة للحياة لم يستطع الشرق من تكوين روح الشخصية الفردية او الوطنية السياسية بالمعنى الاوربى ولقد كان ذلك السبب ايضاً فى عدم المقدرة على انشاء الفنون والعلوم

العصرية والسبب فى ذلك يرجع الى التخلى عن البحث من اجل التغلب على الطبيعة او اكتشاف اسرار التقدم وبدلاً عن ذلك الف الشرق شعراً ونثراً وقصصاً ادبية ليس لها مثيل فى التاريخ. ان تفوق الشعوب الشرقية خاصة العربية فى العلوم فى الماضى لم يستعمل لازدياد السلع المادية او لتقوية الحياة المادية وانما كان من اجل العلم نفسه قامت به شخصيات ذكية منفردة التى لم تجد تشجيعاً مادياً او اخلاقياً بل العكس ان الوضع التقليدى اعاق تقدمها واضطرت بذلك ان تهدى نتائج ابحاثها الى شعوب اجنبية خاصة الغربية وذلك يعنى ان الحياة الاجماعية وسلطة الحكام المطلقة هى التى ادت الى اندهار التفوق العربى من الناحية العلمية على جميع انحاء الارض وان الغرب هو الذى استفاد من المجهود العربى فى نهاية القرون الوسطى وتمكن من استعمال النتائج العلمية لتقدمه الاقتصادى حيث ساعدت فى ظهور الرأسمالية وبعدها فى التصنيع. ان الوضع الاجماعى التقليدى هو الذى مكن ظهور حكام رجعيين مطلقى السلطة وهم الذين دعموا هذا الوضع لاغراضهم الشخصية تارة باسم الدين وتارة باسم المثل العليا اى باسم الدينار وهم الذين استغلوا هذا الوضع ضد مصالح الاغلبية. ان التولى على السلطة او على الاموال لم يكن الغرض منه زيادة الاستخراج المادى وانما السلطة نفسها او التمتع على حساب اغلبية الشعب مما ادى من الناحية العامة الى فلسفة رجعية محطمة لروح الشخصية. ان كل ذلك لايعنى ان الشرق اضعف من الغرب بل ان الغرب قد تخلى عن الوضع الاجماعى الرجعى واتصف بصفات مكنته من استثمار جميع الافكار التقدمية التى نشأت فى طور تقدم الانسانية وان اكبر سر فى ذلك هو المجهود الفردى والمسئولية الفردية لجميع افراد المجموعة او العائلة فى وقت مبكر من العمر الى درجة ان ذلك اصبح مسألة طبيعية لاتحتاج الى تدريس عائلى اى انها اصبحت مسألة وراثية. ان وسط الحياة الغربية لايعترف الا بمجهود الفرد ولايحترم الا الفرد الذى يعرف المسئولية الشخصية سواء كان ذلك رجلاً اوسيدة وبما ان كل فرد يعلم تمام اليقين انه لايستطيع ان يعيش الا بمجهوده فلذا يحاول كل فرد فى الاقطار الصناعية ان ينتج بمجهوده اقصى مايمكن ليكون مستقلا وليتمتع بمركزه الحيوى فى المجتمع وكنتيجة لهذا الكفاح المميت تزداد الثروة المادية وتتقدم العلوم اى تزداد الثروة مرة اخرى لان مجهود الافراد اذا جمع يكون مجهود المجتمع وهذا هو السر فى تقدم الاقطار الصناعية الغربية ولذا يقال انه توجد فى الاقطار الغربية حرية. هذا هو معنى الحرية اى ان الفرد حر لكى يقرر مصيره بنفسه اذا كان شاباً اوشابة وثمن هذه الحرية هو المسئولية الفردية والاعتماد على النفس. ان معنى ذلك من ناحية اخرى انه ليس لاى عضو فى المجموعة الكبرى او الصغرى حق التدخل فى شئون عضو آخر لان المذكور مسئول عن نفسه وكنتيجة لذلك عن فشله او ثمرة مجهوده. هذا هو معنى الحرية فى الغرب وهنا يمكننى ان الخص المسألة فى ثلاثة جمل: اولا شخصية الفرد، ثانياًمسئولية الفرد، ثالثاً حرية الفرد.

اما فى الشرق فان العكس هو الامر الواقع: اولا ان الفرد اسير المجموعة او الضغط الاجماعى الذى يمنعه من استعمال قوة الشخصية او انه هو نفسه الذى يريد ان يخضع للوضع الاجماعى لكى يعيش بسهولة ولكى يتلقى المساعدة اذا احتاج وبناء عليه يتخلى الفرد عن مسئوليته الشخصية ويفقد الحرية الفردية وتتلاشى بذلك قوة شخصيته الطبيعية وبذا تنهار عواميد التقدم التى لايمكن ان يحلها الخبراء الاجانب. ان الحياة الاجماعية هى اساس التأخر لأنها لاتشجع على روح المغامرة وان التقدم لا يأتى الا باكتساب روح المغامرة وان تولى الحكومات للمشاريع الكبرى المبدئية لايمكن ان يسد هذا الفراغ. واخيراً هى الفرد ومجهود الفرد وحرية الفرد التى سوف تقود الى التقدم ــ

ان الدفاع عن الوضع الرجعى الاجماعى عن طريق الدين ليس له اساس من الصحة لان الله تعالى هو اول من تحدث عن التقدم حيث قال «ولن يغير الله حال قوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»

عدد القيم الحيوية المطلوبة للتقدم

ان المقارنة المذكورة اعلاه بين الثقافة الغربية وثقافة الاقطار الناشئة والخاصة بالقيم الاجماعية والاقتصادية والتى هى اساس التقدم يمكن ان تؤدى بالاختصار الى الصفات التالية التى ربما ينقص بعضها فى الاقطار التى توجد الآن فى طور التقدم

١. المقدرة على العمل المستمر
٢. انتظار التطور
٣. الرغبة فى التقدم كشرط لانتظار التطور
٤. الاستعداد لقبول التطور
٥. قبول ثمن التطور الحيوى (من الناحية المبدئية)
٦. التضحية لدفع ثمن التغيير الحيوى (من الناحية الفعلية)

ان هذه العوامل الستة هى التى مكنت ظهور رجال الاعمال فى بداية الرأسمالية الاوربية والثورة الصناعية اى انه عندما تنقص هذه العوامل فى الاقطار المتأخرة اقتصادياً الآن يصبح من الصعب ان تبرز تلك الشخصيات التى تسمى فى علم الحياة «الشخصيات الهامشية» او «الشاذة اجتماعياً» اى التى تملك «روح المغامرة» تلك الشخصيات العملية المجددة التى لعبت الدور الاساسى فى تصنيع اوربا وامريكا والى لازالت تلعبه الآن فى مختلف الميادين الاقتصادية والعلمية والسياسية والفنية وذلك يقتضى بالطبع حرية العمل وحرية الفكر

قيمة الانتاج الفردى فى التقدم

وعليه اذا كان هدف الاقطار الناشئة الآن هو الوصول الى مستوى الاقطار الصناعية الحاضرة اى ازدياد السلع المادية من اجل الرفاهية فعليها ان تعرف اولا ماهى القيم الحيوية الاساسية التى ادت الى اكثار المنتجات الصناعية. هناك قيمة واحدة عامة وهى «الانتاج الفردى» بعكس «الانتاج الاجماعى» ان كل مجتمع تقليدى وبالاخص فى المناطق الحارة من ناحية عامة لايعتمد على الانتاج الفردى كاساس لازدياد السلع المادية وانما على المجهود الاجماعى او الاتكال على مجهود الآخرين. اى ان مجهود الفرد يجب ان يوزع على عدد كبير من اعضاء المجموعة التى يعيش فيها مما يحطم روح الشذوذ الاجتماعى السائدة فى الاقطار الصناعية والتى هى اساس هذا التقدم الصناعى. ان ازدياد السلع المادية ينتج من استثمار المجهود الفردى فى مشاريع اقتصادية اخرى او فى التوفير من اجل الوصول الى هدف يؤدى الى ازدياد الخيرات المادية. زد على ذلك ان الاغنياء فى الاقطار التقليدية يحافظون على اموالهم اويستعملونها فى مشاريع غير اقتصادية منتجة الفرص منها هو الشهرة الشخصية او حب السلطة اى انهم لايستثمرونها فى مشاريع انتاجية تعود بالفائدة المادية.

ان تكريس الجهود الفردية فى الاستخراج المادى الفردى ليس الفرض منه المادة نفسها فقط وانما ايضاً تقدم القيم التفكرية مثلاً التفكير المنطقى والاختراع والعلوم والتنظيم وروح المغامرة وهذه هى النتيجة الثقافية الكبرى للانتاج الفردى التى بدورها تجبر الى استخراج سلع مادية اخرى والى ابتكار طرق اخرى للحياة وهكذا يسير المجتمع المذكور فى طريق تقدم لايعرف المرء نهايته وهذا هو الطريق الذى تسير فيه الآن الدول الصناعية وان الحياة التى يتمتع بها الناس فى هذه الدول تقوم على هذا الاساس اى انها مبنية على العرق المتصبب، على العمل المستمر وعلى الكفاح المرغوب به كشرط للتطور واخيراً على التضحية لدفع ثمن التغيير الحيوى للحصول على هذا المستوى الراقى من المدنية الذى مالبثت شعوب كثيرة تطمح اليه ولكن الفرق هو رفض اوقبول القيم التقدمية المذكورة واخيرا يجدر بالذكر ان هذا الانتاج الفردى لايعنى به الرجال فقط وانما السيدات ايضاً وبدلاً ان تكن السيدة نفسها سلعة مادية فانها تصبح مستخرجة للسلع المادية وهذا يسمى فى الغرب حرية المرأة والحال كذلك فى جميع الاقطار التى سارت فى هذا الطريق

ارتباك المثقفين امام مسائل التقدم

و بناء على ماذكر اعلاه انه ليس من العجيب اذا وجد المثقفون انفسهم الان فى حيرة كبرى امام مسائل التقدم والسر فى ذلك ان ظروف التأخر الحيوى والاقتصادى التى ذكرت اعلاه لم تكن معروفة لدى المثقف الجديد حتى فى الماضى القريب. ان التأخر الحيوى والاقتصادى كان الى وقت قريب الحالة الطبيعية فى ذلك المجتمع وبالطبع لم تكن تلك الحالة الحياة الطيبة التى يصبو اليها المرء ولكن الناس لم يشعروا بانهم متأخرون ولقد شعروا بهذا التأخر لاول مرة عندما استعمرتهم الدول الصناعية القوية المتقدمة وبهذه المناسبة ظهر لهم الفرق اى تفوق الثقافة الغربية من الناحية الاقتصادية والحيوية على نظمهم التقليدية اى انه ان لم يكن الغرب متفوق من هذين الناحيتين لما تمكن من استعمارهم وفى هذه الحال يمكن ان يقال ان التأخر الاقتصادى مسألة نسبية ولقد اصبح مسألة واقعية بالاحتكاك مع ثقافة اخرى متفوقة فيما يختص بالحياة المادية. ولكن رغم ذلك لم تحاول سكان البقاع الواقعة تحت الاستعمار تغيير نظامها التقليدى الذى هو اساس التأخر. وكنتيجة لذلك اتضح لهم بعد انتهاء الاستعمار بان تقدمهم الحيوى والاقتصادى لا ياتى بالاستقلال السياسى فقط وانما باتخاذ التدابير الغربية نفسها للوصول الى الهدف السامى الذى يرمون اليه اى التقدم وبناء عليه لازالوا محتاجين الى ارشاد اولئك الذين استعمروهم بالامس وهذه هى خرافة التقدم وان هذا الاعتماد لايقتصر على ارشاد فقط وانما على المعونة المالية والفنية ايضاً وهذه هى الخرافة الثانية والخلاصة ان التقدم فى الاقطار الناشئة ليس هو مسألة اقتصادية فقط وانما مسألة حيوية تقتضى فى بادى الامر حل

أتو ميلر: لوحة لمدينة برلين عام ١٩٢١ ◄


HOTEL
Anzeiger
CAFE
PA
CIGA

تلك الاسس الاجتماعية التقليدية والاعتراف بالمجهود الفردى وبحرية الفرد التى تؤدى الى طريق التقدم ولو كانت المسائل فنية فقط لوجد المرء مفتاح التقدم بسرعة لانه لاتوجد اليوم مسألة فنية لايمكن حلها

اصطدام الثقافات

انه لايوجد تقدم من الناحية النظرية وانما التقدم عبارة عن مقارنة لنتائج ثقافتين مختلفتين احدى هاتين الثقافتين قادت الى طريق القوة والرفاهية وبذا تمكنت من استعباد ثقافة اخرى. وليس ذلك يعنى ان هذه الاخيرة ضعيفة او اقل قيمة بالنسبة لمجتمعها ولكنها تعيش على اسس ثابتة لاتشجع على التقدم كما هو الحال فى الثقافة الاولى والحل بسيط اذا ارادت الثقافة الثانية وصول مستوى الثقافة الاولى فعليها ان تتخلى عن الاسس الاجتماعية التى هى منبع هذا الضعف وذلك لايعنى التخلى عن الثقافة الوطنية نفسها وانما التخلى عن عوامل البثات فقط وتسمى هذه الحالة فى علم الحياة «اصطدام الثقافات» وليس المقصود من ذلك ان الثقفات تحارب بعضها ولكن عندما يجد المرء نفسه امام ثقافتين مختلفتى القوى فانه سيتحير فيما يختص باخذ القرار النهائى ولكن البحوث فى علم الحياة دلت على ان القرار لابد منه ولو تمعن المرء قليلا لاستنتج ذلك فى الحياة اليومية فمثلاً اذا كان امام المرء فكرتين مختلفتين وان احدى هاتين الفكرتين متفوقة على الفكرة القديمة فماذا سيكون قراره؟ انه سيتخلى عن الفكرة القديمة اذا وافق ذلك مصالحه

المتناقضات المتواصلة

ان التردد فى التخلى عن العادات التقليدية لايأتى من الجماهير والطبقات الجاهلة فقط بل وايضاً — وماهو عجيب — من الطبقات الحاكمة نفسها والتى تنادى بالتقدم السريع ولكنها فى نفس الوقت لاتريد ان تضحى بالقيم التقليدية.
ولقد اشار عالم اجنبى الى هذه المتناقضات بالنص التالى: «ان جزءاً كبيراً من المقاومة ضد التصنيع والتجديد الفنى ومايتبعها من تغيرات اجتماعية اساسه الخوف من تحطيم الثقافة الوطنية التقليدية وذلك سيحصل بالطبع. ولكن هذه المقاومة ستحطم فى نفس الوقت اهداف التقدم. ولكن اذا اعتبر المرء بان الثقافة الوطنية التقليدية هى الهدف الوحيد فمن الذى سيشك بان المقاومة صحيحة. ولكن الواقع ان عدداً كبيراً من الرجال الذين يقودون سياسة الاقطار الناشئة لهم شخصيات متناقضة اى انهم من الناحية الاولى يرغبون مستوى الحياة العالى الغربى والقوة الاقتصادية والحربية الغربية التى تنتج عن التجديد بالتصنيع ومن الناحية الثانية يرفضون تغير الثقافة الوطنية بالدرجة التى تسمح نشر التجديد التقدمى.
وبما انهم يجدون انفسهم فى معركة كبرى بين هذين الهدفين المتضادين فلم يبق امامهم حل الا الهروب فى المحاولة للوصول الى هذين الهدفين فى نفس الوقت»
ولقد شرح خبير اجنبى اخر هذه الصورة بطريقة اخرى حيث قال: «ان قادة الاقطار الناشئة يشتهون اخذ نتائج المدنية الغربية بسهولة كبرى من غير ان يحاولوا ان يعرفوا جيداً الطرق التى وصل بها المجتمع الغربى الى هذه النتائج الحاضرة. فمثلا فى اندونيسيا تحارب الشبيبة الحديدة الوطنية الثقافة الغربية ولكن بطريقة تدل على انها فى نفس الوقت تريد تقليد هذه الثقافة الغربية وهذا هو الغريب فى هذا الاحتجاج ضد المدنية الغربية وماهو اغرب ان الاندونسيين يريدون بالفعل اضافة بعض قيم الثقافة الغربية الى الثقافة الاندونيسية ولكن ليس عن طريق هولندا الدولة التى استعمرتهم. وفى هذه الحال يظهر ان كفاح الاندونيسيين من اجل تحريرهم من هولندا يعد فى نفس الوقت كفاح ضد كل القيم الغربية ولكن اخذ القيم الغربية من دول اوربية اخرى لا يغير الحقيقة بان هولندا ايضا دولة غربية وان كثيراً من الدول الغربية الاخرى كانت ايضاً استعمارية»

حالة المثقف النفسانية

نعم هناك حل وسط اذا اراد افراد المجتمع تطبيقه وهو: عندما يتحصل شعب ما على التقدم الصناعى من ثقافة اجنبية فيمكنه فى نفس الوقت ان يكيف هذا الاستلاف الفنى فى مؤسساته الثقافية الوطنية من غير ان يدخل الثقافة الاجنبية باجمعها اوجزءاً كبيراً منها وهذا ما فعلته اليابان على الاقل فى الفترة الاولى ولو ان المرء لايستطيع ان يقارن وضع اليابان الثقافى والتاريخى مع الاقطار الناشئة الآن. ولكن دلت الابحاث المتعددة فى الاقطار الناشئة ان سكانها لايريدون تحليل ثقافتهم لكى تتمشى مع التقدم الفنى وانهم يرفضون التفكير فى نتائج تغيرها

وبناء على ماذكر اعلاه يستطيع المرء ان يقول ان كل تصنيع متأخر هو ثورى. ان التقليديين والتقدميين يريدون جميعاً التصنيع. ان ثورة التقليديين هى التقدم على اساس مصالحهم التقليدية. اما التقدميين فانهم يريدون التقدم بالشكل الغربى ولكن من غير دفع ثمن التقدم اى التقاليد وروح المغامرة. ولكن التقليديين والتقدميين متفقون فى شىء واحد وهو تغيير الوضع الحاضر

وزيادة على ذلك فان المثقف الجديد يجد نفسه فى صعوبة اخرى اى بين الغرب وضد الغرب. بالطبع ان من صالحه فى هذا الموقف ان يكن ضد الغرب ولكن بما انه مستغرب بعض الشيء فسيعنى رفضه للثقافة الغربية رفض جزء من نفسه. انه شخص يحارب فى جهتين تارة هنا وتارة هناك مرة ضد الثقافة الوطنية التقليدية ومرة ضد الثقافة الغربية. وبما انه يشعر بانه يجب ان يعمل شيئاً هنا وشيئاً هناك فانه فى الواقع شخص فى موقف الدفاع وفى هذه الحال ايضاً فى جهتين ولذا فانه فى حاجة الى سلاح جديد للدفاع المستمر.

انهذا النوع من المثقفين الجدد يسمى المثقف المجروح ان موقف المثقفين فى الاقطار الناشئة يمكن ان يلخص فى جملة واحدة «انهم يتمنون مستقبلا تقدمياً يشابه ماضيهم القريب»

ولكن رغم ذلك يستطيع عالم الحياة ان يقول : ان الاقطار الناشئة فى حاجة لتغيير. ولقد دلت الابحاث فى علم الاجناس من فجر التاريخ الى الآن بان الناس لاتغير طرق حياتها الا اذا وجدت نفسها فى حاجة التى لايمكن التغلب عليها بالوسائل التقليدية ففى هذه الحال تجد نفسها مضطرة اما ان تخترع اذا امكن او ان تستلف من قوم اخر معدات فنية وطرق تنظيم اجتماعية لحياة جديدة وان هذا الحل هو فى الواقع اساس التطور الثقافى فى التاريخ

الطبيعة والفن

الفنان المسلم له صلة خاصة بالطبيعة فهو يستخلص موضوعاته أحيانا منها ويجمعها معا بالطريقة التى تخضعها لقوانينه وهذا يلقى ضوءاً على الموضوعات المجردة فى الفن الإسلامى.

كرمة عنب محملة بعناقيد يانعة قد جمعت توا من أحد الفروع فتعود الحياة فوراً إلى الكرمة وتزهر أوراقها. وهذا ما يصفه اختصاصى الفن الإسلامى فى ألمانيا، أرنست كينل، بقوله "ريشة الفنان تصور الموسيقى" وهذا هو مبدأ وحدات الفن العربى المعروفة فى اللغات الأوروبية باسم أرابيسك.

هذا الإبداع االرائع قد أدهش فنانى الغرب وأثر فيهم مثل لينوردو داڤينشى وهانس هولباين الأصغر؛ وهذا الفن لايمكن أن يقارن فى أهميته إلا باكتشاف عربى جديد يلعب دوراً رائعا فى فن العمارة والبناء وعرف باسم "المقارن" (muqarnas) ويبدو دائما على الجدران والأعمدة فى مظهر فنى أخاذ.

على أى حال فأن المجهر هو الذى يظهر العلاقة السرية بين الطبيعة والفن.

the limitations of photography). True, the value of the picture as a record is a first consideration in the photographer's choice of arrangement, detail and enlargement. But here again, other things being equal aesthetic feeling is a factor of importance. Objects enlarged to an enormous scale often show relatively large surfaces uniformly covered by their structures, giving rise to a whole series of considerations.

But to seek direct and mutual influences behind the occasionally striking coincidences between art and science is certainly to overlook their true relationship. The artist is no more inspired in his work by the microcosmos than the scientist allows aesthetic considerations to influence his. The real reason for these apparent formal coincidences is surely to be found in the intellectual climate in which art and science both function today: a climate in which the analytical attitude is often carried to alarming lengths. This is true of all fields of contemporary research, and is partly responsible for the continuing trend towards specialization which is leading to a splintering process where each separate discipline is straitjacketed by its own highly specialized technique. Granted, we also see the opposite trend, the endeavour to reduce the enormous mass of new knowledge to some sort of order. But meanwhile the sum of disparate facts has grown so vast that the work of synthesis is now beyond the capabilities of one person. Hence the growing tendency for teams of scientists from various disciplines to work together, although initially their targets are very narrowly restricted.

The motive force behind our analytical attitude however is still the urge to understand the objective world, to master its inmost secrets and penetrate to the very root of things. If in the process we have to take the object itself completely to pieces, that cannot be helped—even though we cannot foresee whether doing this will really help us in the end to understand the whole.

The dominance of the analytical method in science today has a very interesting parallel in modern art. Abstraction, which has always been one of the most important attempts to grasp the essence of things. But never before has the artist gone so far in his simplification of forms, in the use of pure primary colours, in formalizing and stylization. All this makes it easy enough to point out the analytical tendencies. Of relevance here are the promising investigations of Kretschmer and even more of his pupil Winkler in the psychiatric field. Winkler draws a parallel between the rapid advance of 20th century physics—passing through X-rays, radioactivity, nuclear fission and quantum mechanics into the sphere of philosophy and metaphysics—and the analytical trends in "anti-naturalistic" painting: "We undertake analysis and fission without knowing what the outcome will be. And we go on doing it until we reach a certain point beyond which analysis cannot go." (Winkler, Psychologie der modernen Kunst). This kind of modern art theory is a specialized field and we will not go too deeply into it here. But we must acknowledge that studies of this kind help to push back the frontiers of that freedom for which the artist who has abandoned naturalism is striving. There are painters who revere a method which holds all rules and laws in contempt and may be likened to a psychomotor discharge. And there are others who trace with absolute scientific precision the effects produced by the contemplation of simple lines and strict geometrical figures, of pure pigment and carefully managed colour contrasts—painters like Kandinsky, for example. The way they seem to be testing these reactions just for the sake of experiment enables us to see quite clearly that artists who have broken away from the conventions of form and colour allow their creative activity to be guided by laws which are actually rooted in the human psyche. In this largely unfamiliar realm lie the hidden springs of those creative works of the artist in form and colour which have an elemental expressive force, a repose or tension, a shifting play of colour, that remind us of the pictures which the scientist sees in his visual exploration of matter.

Coincidence of form, however, must not blind us to this one essential difference, that a work of art is an expression of the artist's most deeply subjective emotion, while a scientific illustration is designed to meet a need for information as objective as possible. And yet the parallels we find on juxtaposing paintings with scientific illustrations are no accident; nor is it in the least surprising that the scientist's probing into the fine structure of matter should coincide in time with the artist's liberation from traditional subjects. For science and art have always gone hand in hand, aspiring to common ends which are determined always by the prevailing intellectual climate.

From: Kunst und Naturform. Art et Nature. Form in Art and Nature. Edited by Georg Schmidt and Robert Schenk with an Introduction by Adolf Portmann. Basilius Presse, Basel, 1960.

ROBERT SCHENK / FORM IN ART AND NATURE

Paintings and scientific illustrations seem to spring from two quite different worlds. Painter and scientist rarely meet on common ground, and still more rarely is the neutral observer given the chance of a simultaneous insight into the problems exercising the minds of both of them today. No wonder the confrontation takes us, at first glimpse, by surprise. Forms and colours imagined and created by the artist are juxtaposed with structures of animate and inanimate nature. There are features in common; but there are also essential differences which highlight the question whether in fact the two worlds are related at all, and if so how.

It is not an easy question to answer. The scientist's first task certainly must be to explain both the conscious aim and the technical procedures behind what purports to be a pictorial record of nature. Underlying these different techniques whose influence on the actual character of the pictures is not to be underrated, is the urge to discover the inner laws and significance of the structures thus made visible to the human eye. The breakdown of animate and inanimate objects into progressively smaller component parts is one of the methods used for centuries by the systematic observer. Just how far this process of analysis can go is determined by the technical resources available. Up to the 16th century the limit was set by the naked eye. In the second half of the 17th century a turning point was reached with the invention of the microscope. The constant improvement of the microscope and the development of special preparatory techniques have brought a vital extension of our knowledge of the fine structure of animate and inanimate substances. This analytical incursion into the microcosmos was carried a stage further by ultra-violet microscopy, which in the past thirty years has itself been superseded by the electron microscope. Indeed this latest technique has driven research into an entirely new dimension and has given it, in this particular field, a new lease of life. But parallel with this advance on the visual front we see chemical analysis proceeding on a different level to the discovery of molecular and atomic structure; and nuclear physics, using its own mathematics and experimental methods, has long since arrived at the point where matter and energy are simply two aspects of the same thing.

Generally speaking it is true that the deeper we go into the microscopic and sub-microscopic worlds the simpler the forms we encounter. But it is also true that as form becomes simplified the original character of the "object" is lost and new structural units come to the fore. Thus in cardiac muscle, as in skeletal muscle as a contractile element, there are highly specialized cells which only a specialist can distinguish. This simplification however is not just inherent in the actual structure; it is due in part to the procedures necessary to prepare the object for study.

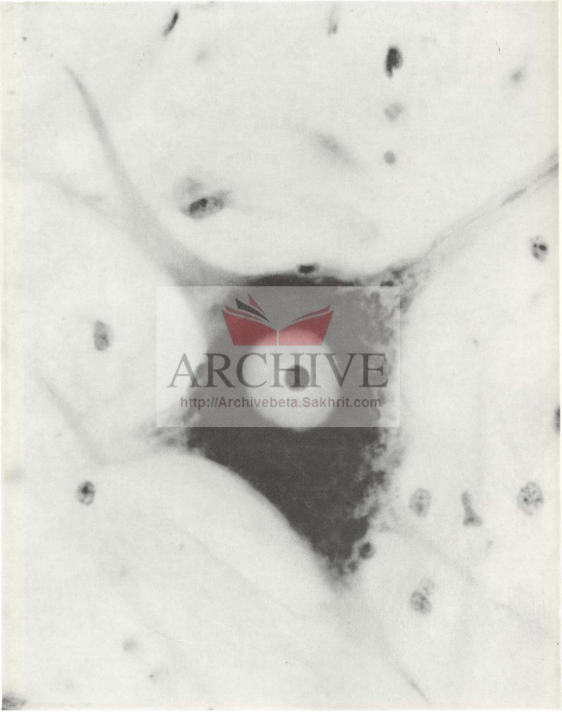
In photomicrography the object is prepared in the thinnest possible transparent sections—about 100th of a millimetre thick for the optical microscope, and for the electron microscope in the region of 100 angstroms (1 angstrom = 0.0000001 mm). By thus reducing a three-dimensional structure to two dimensions we materially affect the character of the pictures obtained. Moreover, microscopic technique uses various means to intensify contrasts in the very thin sections, and to make inconspicuous structures more easily recognizable by staining and other devices. We cannot ignore such procedures, for they play an essential part in fixing the detail of many analogies.

Thus there are adventitious elements, even for the scientist, in the photomicrograph—which is like a single frame from a moving picture—a "still" from a process involving constant change, bearing the marks of interference entailed by preparatory techniques and procedures. In making the round object flat we sever connections, presenting separately structures that belong together and bringing those which have nothing to do with each other into chance proximity. Up to a certain point these things can be quantified and allowances made for them; but staining introduces a new, creative element bearing the stamp of the worker's own tastes and personal preferences.

What has here been said about biological techniques and procedures is also true, mutatis mutandis, of other fields of microscopy. Electron microscopy is an exception only in so far as it restricts the image to black and white. At the final stage—the actual taking of the photomicrograph—over and above the technical possibilities just described there is freedom of composition (within



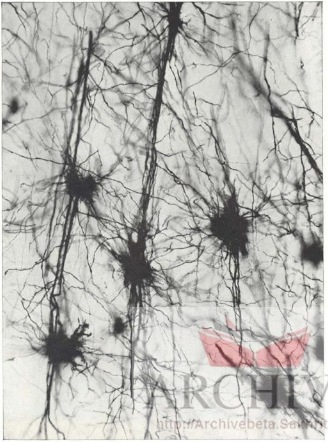
Hans Arp: Konfiguration. (1928). Kunstmuseum, Basel.



Motor cell from human anterior spinal cord; section, Nissl staining, 1600:1. University, Zurich (Prof. Dr. R. Schenk).



Wols (Wolfgang Schulze): Trois météors (1943).



Glia cells from the hippocampus region (human cerebrum); section, Golgi staining, 200:1. University, Basel (Prof. Dr. Robert Schenk)

فى اسرار الفن

ان المرء لايتبين لأول وهلة كيف يقوم القانون فى الطبيعة. فلابد أولا من النشدان ومن البحث، فان الطبيعة لاتؤدى غرضا واحدا فحسب بل أغراضا كثيرة. فالباحث يشرّح بالمبضع ويستطيع بذلك أن يقرر ما يقوم من علاقات بين الباطن والظاهر. ثم يتضح عندئذ أن شيئا مستور لأسباب باطنة، كماهى الحال عندنا فى الفن، ينبت فوقه شيء كما يمكن أن يقال. ويمكن فهم ذلك با طنا من الناحية الأحيائية ثم يأتى أخيرا مايبدو للمرء كأنه غلاف أو جيراب.

مثل هذا الغرض علينا أن نتوخاه فى الفن كمانتوخاه فى الطبيعة، بيد أننا لسنا قادرين على التحرر تماما من هذا المثال. فمهمتنا هى . . . أن نريد مثل هذا شبيها محضا لذلك الذى تخلقه الطبيعة، شيئا لا يبغى المنافسة بل شيئايضى أنه شبيه بما هناك. (باول كليه)

باول كليه

بقلم فيل جرومان

ان الفنان المسلم لا يستغنى تماما عن تصوير العالم الذى يطالعه لكنه لا ينشد نموذجه فى الطبيعة وحدها كما فعل فنان الغرب خلال قرون عديدة بصورة أكيدة. وقد أجيز فى حقيقة الامر للفنان الاسلامى فن واحد فحسب لا يستمده من الطبيعة لكنه تجريدى.

لاغرو اذاً ان مثل هذا التعبير لمعنى الفن قد اخذ بعض الرسامين الاوروبين فى ايامنا هذه، وكان باول كليه منهم. فى سنة ١٩١٤، وفى تونس، نشهد تحولا ذا اهمية فى فن كليه بالتقائه بالفن الاسلامى، وامتزاج الواقع البارز فيه بالحلم العميق. والزخرفة الاسلامية، وتوافق أشكالها الدقيقة مما يستحضر خبرات فى الفنانين الغربيين (وفى أهل الغرب عن طريقهم) ويحركه طبقات من الوعى شكلها كليه فى صوره، وصورها أرب Arp فى نحته.

والفن التجريدى الذى أصبح اليوم لغة عالمية للفنانين قد تلقى من الفن الاسلامى بواعث حاسمة يتولى المقال التالى شرحها.

وقد عمق كليه فى رحلة له فى مصر بين عام ١٩٢٨ و ١٩٢٩ انطباعاته عن الشرق. ونورد هنا من كتاب "باول كليه" لفيل جرومان (دارنشر ف. كولهامر — بشتوتجارت، ١٩٥٤) أهم الاجزاء عن التقاء كليه بالشرق. ونشكر لنفس الدار ما أوردنا من الصور كذلك.

ان سنة ١٩١٤ هى سنة الرحلة الى تونس. فى الاشهر الأولى من هذه السنة يعد لويس مواليبه Louis Moilliet العدة لرحلته الثانية الى تونس حيث يعرف طبيبا من برن هو الدكتور جيجى Jaeggi ولما كان مواليبه "يلاطف من احبه" فيصطحب كليه وماكيه فى هذه الرحلة. وباع كليه بعض رسوم له ليدبر نفقات السفر، وكان الدكتور جيجى قد وعدهم ان يقيموا فى بيته. وفى ٣ ابريل سافر كليه من ميونيخ الى برن، وفى الخامس رافق مواليبه عن طريق جنيف وليون الى مارسيليا حيث انتظرهما ماكيه وابحر ثلاثتهم. وفى ٧ ابريل رست الباخرة فى ميناء تونس، وكانت "الشمس قوية حتى انها ظهرت مظلمة. والصفاء الملون يبعث فى القلوب اجمل الوعود" وذهبوا فى المساء الى المحلة العربية فوجد فيها كليه "الحقيقة والخيال فى وقت واحد، وبينما كنت انا مستغرقا كأنى ثالث الاثنين ... الاصفر الممزوج بالاخضر، التراكوتا وتمتزج الالوان امتزاجاً غير قابل النسيان، وسيبقى ذلك فى روحى أارسمه فى الحال ام لا".

يوم احد الفسق (١١ ابريل) كان الجميع فى مصيف الدكتور جيجى فى سان جرمان على شاطئ البحر، يرسمون بالالوان المائية. وطلب مواليبه من كليه ان يرسم البدر التام وذلك ليجربه ولكن كليه عجز مرة بعد الاخرى امام كمال الطبيعة وجمالها ولكنه لم يحزن لذلك ولم يرد ان يعمل على هذا الأسلوب: "لا يجوز ان استعجل إن اردت أن افعل كل ما اريد. إن هذا المساء سيبقى فى نفسى الى الابد، وكم من مطلع القمر الشمالى الشاحب سيستهوينى وهو كالعاكس الضعيف لهذا المنظر، ولكنه سيستهوينى مرة بعد مرة، وهو محبوبى، هو ذاتى الثانية، حافزى الى ان اجد نفسى ،واكون انا مطلع القمر فى الجنوب".

وكان نزولهم بعد ذلك سيدى ابو سعيد وقرطاجنة ومرفأ حمامات واصبحت موضوع لبعض تصاويره الجميلة الملونة بالالوان المائية. وقد وقع نظره على مغن كفيف، يصحبه ولد يدق الدف ... "انه ايقاع الى الابد".

وفى ١٥ ابريل كانوا فى القيروان، مدينة المساجد المائة. وشاهدوا فى الليلة عرساً عربياً وظن كليه انه "خلاصة الف ليلة وليلة، فيه ٩٩ فى المائة من الحقيقة المحضة ... اى شذى، اى هواء، اذا بالسكر والصحو والتصفية فى وقت واحد..." وفى الصباح التالى زاروا المساجد ورسموا ما رسموا، ولكن كليه كان قد اندهش مما شاهده من الانطباعات المختلفة الملونة وقال: "انى سأدع العمل



، يستريح (صورة ذاتية) ١٩١١ Junger Mann ausruhend (Selbstportrait) 1911
، كريم من دارنشر W. Kohlhammer, Stuttgart التى زودتنا بكليشيهات اللوحات الملونة. والصورة الفوتغرافية الرسم الذى رسمه باول كليه (Paul Klee)
ه مأخوذة من ستوديوهات Fotowerkstätte Kleinhempel, Hamburg

الآن ،وانا احس ان كل شيء قد نفذ الى اعماق روحى، وزادتنى هذه التجربة ثقة وامنا لانه ليس على ان ابذل جهدى الآن، وقد استحاذ على اللون، ولا حاجة لى ان استحيذ عليه؛ نعم انه قد استحاذ على وسوف يستحيذ على الى الابد. هذا هو معنى هذه اللحظة المباركة. انى انا واللون صرنا شيئا واحداً. انى رسام".

ولذلك اسرع كليه بالانصراف، فانه اراد العمل المنتج. فعادوا الى تونس؛ وفى ١٩ ابريل ابحر كليه، وبقى الاخران يعنى "ماكيه خفيف الروح ومتلمع، ومواليه مستغرق فى الخيال" بضعة ايام بعدما. ولما وصل كليه الى نابولى التى قد رعته فى سنة ١٩٠٦ احس انه كان قد رأى الشرق وان يجب ان يبقى هناك "وانه لايجوز ان يخلط موسيقى الشرق باصوات اخرى، اما هنا فالتاثيرات العديدة اخطر مما ينبغى".

واسرع ماراً بروما وفلورنسا وميلانوولم ينزل فى مكان ما، وتابع سفره فى الخامس والعشرين الى ميونيخ. وما جاوزت اقامته بين عجائب تونس ١٣ يوماً فقط ولكن هذه الايام المعدودة كانت كافية بان تفتح فصلا جديداً من حياته. واخذ كليه يفكر فى مسألة اللون، ومهما رسم باللون احس انه يبتعد عن الطبيعة ابعد مما كان.

وعزم كليه على زيارة مصر فى اواخر سنة ١٩٢٨، وصارت هذه الرحلة اعظم منابع الالهام فى عهد نضجه، ونهل كليه منها الى ان فارق الحياة. وسبب ذلك انه طالعته هناك حضارة ستة آلاف سنة التى كلحظة واحدة من تاريخ العالم، تنعكس فى البلاد كلها وكذلك فى ما خلقه الانسان من الآثار. ولوكان يشاهد اتيكا او اكروبول فى اثينا فى ١٩٢٨ - ١٩٢٩ لما اثرت على رسمه تاثير مصر لأن الحضارة اليونانية فى ظنه حضارة من حضارات الماضى



Der Niesen, 1915 جبل النيزن، ١٩١٥

غير قابل الرجوع ، كانت لها مدة معينة وكمال غير ناقص. اما مصر فآثارها شديدة التأثير ، ورآها كمثال الحياة الحالية والابدية معاً. كان ينعكس لكليه فى كل أثر وكل تل بدء عريق وحاضر راهن وختام قصيد.

لقد سجل كليه تواريخ الرحلة فى مفكرة جيب صغيرة. ففى العشرين من ديسمبر صعد الى السفينة فى جنوه لتمر به على سراقوصه وكريت، وفى الرابع والعشرين من ديسمبر ألقت مراسيها فى الاسكندرية مبكرة. وفى المساء كان فى القاهرة يتسكع فى الاحياء العربية، وفى الايام التالية تفقد المتحف المصرى ومقابر الخلفاء وأهرامات الجيزة. وفى الحادى والثلاثين من ديسمبر كان فى الاقصر، وفى أول يناير ١٩٢٩ فى الكرنك، وفى الثالث منه فى وادى الملوك وفى طيبة، وفى السابع منه يشاهد أسوان وجزيرة أنس الوجود. "لوددت أن أمضى فى رحلتى الى ما شاء الله" لكنه لا بد من العودة الى اوروبا. وهو نتفع فى اقامته الوجيزة فى سراقوصه بنزهة الى المسرح الاغريقى، والمدرج الرومانى، ولاتوميا ديونيسس.

وكانت الرحلة اذن قصيرة جداً لم تصب منها مصر أكثر مما أصابت تونس من قبل ومع ذلك فان ابن التاسعة والاربعين الذى لم يذهب الى هناك غير مستعد تماما، قد خلقت الرحلة فى نفسه من مصر أثرا حركة من الأعماق. ومصر جاسمة فى أعماله الأخيرة كما هى تونس فى أعماله الوسطى وكان من تاثير مصر ان زادت تصاويره بساطة، فتشجع الرسام ليجاوز النقط الثابتة المحددة لبصيرتنا الاوروبية واقطابها المتضادة. والصور المصرية هى لكليه ما كان لجوته "ديوانه الشرقى الغربى". وما كان فى تونس بدر الجنوبى فهو الآن الشمس، الضوء "هذا الآله العظيم الذى خلق نفسه بنفسه" ("كتاب الأموات").

وتثمر الحوافز التى يدين بها كليه للرسام الفرنسى ديلونى — وقد قابله فى ربيع سنة ١٩١٢ — تثمر أول ما تثمر فى تونس خبرة وعملا، فيواصل كليه تلطيف ما بين نغمتى الاسود والابيض من توافق بعناصر بيانية يستخدمها فى هذا التلطيف تارة حدودا، وتارة رموزا مستقلة. وتجعل تونس من اللون والفن عملية تكوين غير منطقية تعين المرء على خبرتها.

وكان ديلوني قد هيأ الخبرة والمشاهدة لما حدث لكليه كيف أن الضوء الذي يغمر كل شيء يوحي بايقاعات تذعن لتباينات مصطنعة في الالوان، وكيف أن الشيء والشكل يقيمها الضوء واللون ايقاعا في المظهر، وشعرا في الشعور. هكذا كانت "النوافذ" التي رسمها ديلوني لما زاره كليه في سنة ١٩١٢. وقد انتقل الفرنسي الى تجريد "الاشكال الدائرية" كما مضى كاندنسكي الى تجريد "الاصوات الباطنة" وقد التزم كليه فوق ذلك سيزان الذي صدر عنه ديلوني أيضا، التزم تموج اللون الذي ينتج تكعيبية من الخلايا التي تشبه خلايا النحل، صادرا عن مراكز مختلفة، كما التزم كليه سيزان عن اللون بوصفه "المكان الذي يلتقي فيه روحنا بالعالم." وكانت هذه سهاما مرشدة لكليه لما اقترب في بداية عام ١٩١٤ من اللون. ويساعده بعد ذلك تكوين الطبيعة وأبنية تونس، ويمسك أولا بمعادلة "عمارة المدن = عمارة الصورة" ويصور بالالوان المائية بعد ذلك في تحويل قوي، وأمانة للطبيعة يلتزمها التزاما تاما. وحيث لا يكون قادرا بعد، لا يكون تحويله بالقوة الكافية.

وتؤلف عنده الزاوية القائمة والمستطيلات غير المستقيمة الأضلاع نسيجا كالسجادة يشير قبل الاوان الى الصور المعمارية والمربعات السحرية التي عرفتها السنون العشرينية. وليس لهذا دخل بالمكعبات Cubism لان الأمر لا يتصل هنا بتضاعف أضابير يسوى مسطحها، بل يتصل قبل ذلك بغنائية شرقية تشدو لهذا العالم بذكريات صادرة عن عناصر تصويرية تكرر نفسها.

* *

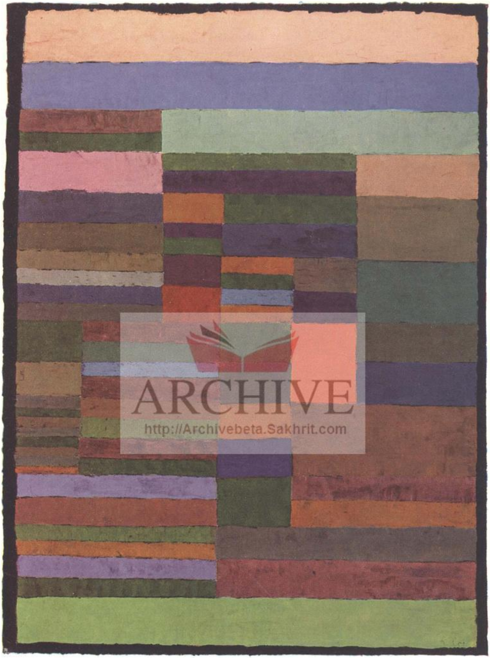
وتحفز الاقامة في مصر حوالي آواخر سنة ١٩٢٨ كليه الى مجموعة ثانية من الصور المهمة في ديساو، تحفزه الى المناظر الطبيعية المصرية التي تتركز فيها مشاهدة منظر حضاري عمر آلاف السنين كما لو كان يشع من بؤرة. ويشعر في سيراقوصة وهو في رحلته اليها بأن "الايحاء التاريخي متحداً مع الطبيعة هو الصحيح" وهذه الرؤية للزمان والمكان معا تصبح في مصر نغمة أساسية لرعيه وتشكيله. وما يقصده تبديه الصورة فحسب، لا الكلمات. وعندما يرسم "النصب في الارض الخصبة" يكتب الى ليلي (في السابع عشر من ابريل ١٩٢٩): "اني أرسم منظرا طبيعيا كأنه النظرة ترسلها من الجبال البعيدة في وادي الملوك الى الارض الخصبة. وقد حافظت على رخاوة تمازج الالوان — وهو مثل انسجام موسيقي لعدة اصوات — التي بين الارض والجو اكثر ما يمكن". وفي الصور شيئا من بريق الجو في الشمس الصاخدة، لكن هذا الشيء الجوي ليس الا عنصرا من عناصر البيان.

ما كان كليه (اذا حكم على الظاهر) ليصل الى نموذج الاشرطة الملونة في الصورة المصرية بالرؤية، فان الامر معه أن يتحقق ترقب خفي وتخرجه الصورة من مكمنه، وشوقه الى مصر قد نبع من نفس الشعور التي انبعثت منها شوق جوته الى ايطاليا. "والشرق الادنى" كان في الاصل كامنا في كليه كما كان حب الآثار القديمة كامنا في جوته. وما عرفه كليه من قبل من مصر لم يكن أكثر مما كان قد عرفه عن تونس، ولما دخل مصر فاذا بوطنه الروحي "فالى أين نحن اذن سائرون؟ دائما الى وطننا" (نوفاليس). ومن الطبيعي ان كليه قد شهد صورا شمسية عن الآثارات المصرية القديمة، وطالع على بعض تراجم مأخوذة من الادب المصري، وقد جذبته الكتابة المرسومة ومعنى اللغة المكتوم. وكفى هذا القليل ان يجد شيئا مبكراً كان مخفياً تحت طبقات التاريخ، يعني قوة منتجة ما كانت قد ماتت منذ آلاف السنين بل هي في النوم، منتظرة الرجل البصير الذي يوقظها ويملؤها حياة جديدة ويأخذها نقطة ابتدائية جديدة.

* *

وكان العاملان اللذان ظهر تأثيرهما القاطع في رسوم كليه الموسيقى والشعر. وزد على هذا عاملا ثالثا ألهم الرسام اكثر مما ألهمته قوة اخرى، وهو روح الشرق الادنى. لم تكن رحلته الى تونس أو الى مصر سبباً لهذا التأثير العجيب بل بالعكس كانت الرحلتان نتيجة طبيعية لتعلقه ببلدان الشرق الادنى وبالحضارة الإسلامية على الاخص. لم نجزم أكان لكليه اواصر الدم بالشرق ام لا، ولكنه من الظاهر ان الاواصر الروحية وقرابته الاختيارية بهذه الحضارة كانت قوية جداً. مع ان الرسام ما كان يعرف الحياة في هذه المنطقة على ما هي عليه فقد أحس بانه هناك في وطنه الحقيقي. ونشعر في آثاره انعكاسات هذه الحضارة القديمة وهي انعكاسات صادقة، تشبه ذكريات تطلع من اعماق الماضي المنسي.

وله تصاوير تذكر تركيباتها من الاشجار والسلالم والجرار باللوحات البابلية القديمة وبالاحرف المهجورة من الألف الثالث قبل الميلاد. وثمة مسودة رسمها في القيروان تشبه صورة سجرافيتو على حائط من حيطان المدينة البارثية



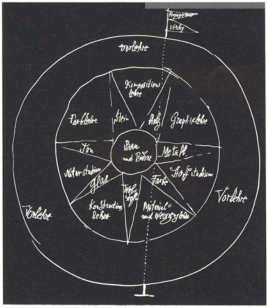
قياس مفرد لارتفاعات المواقع، ١٩٣٠ Individualisierte Höhenmessung der Lagen, 1930

"إن قياس ارتفاعات المواقع يوحي بالتركيب الجيولوجي لطبقات الأرض منذ العهود السحيقة" (قل جرومان "پاول كليه")

Aus: Will Grohmann, Paul Klee, W. Kohlhammer-Verlag, 1954

دورا اوروبوس (حوالى ميلاد المسيح) وتمثل قافلة فى الصحراء.
وان كثيراً من تصاويره من نوع nature morte التى اكملها بعد سنة ١٩٢٠ تتألف من صور الازهار والسمك والرموز السرية كما تتركب رسوم الفسيفسا الاسكندرية فى مدينة طرابلس (القرن الثانى بعد الميلاد) واما ما سماه "صور رمزية" او "صور بالكتابة النباتية" فلها صلة غير قابلة للانكار بالخط الكوفى ومخطوطات القرآن المزينة. واذا تصفحنا الصور والمسودات العديدة لكليه اندهشنا لما نجده من تشابهات الآثار الموروثة من الحضارات القديمة وصح لنا انها ليست نتيجة لالعاب بالصدفة لانها كثيرا ما تتكرر.
ان اسلوب الرسام فى تداخل الينابيع والاشجار، وترابط الجبال والطيور، وتناسج الاسماك والبحور، ليطابق صور الهفارينا الايرانية، ويشابه ايضاً الرموز المجردة المأخوذة من مناظر الطبيعة التى مثالها الامثل واجهة قصر المشتى الاموى. وبث كليه الخطوط العريضة المنحنية على المسطح البسيط الغير مزين بث الفنان الإسلامى الارابيسك على جدار بيته.
وان اسلوب كليه فى تداخل الاشكال، نباتاً كان ام حيواناً، رمزا كان ام خطا، وصنعته الخاصة فى تغير المسطح الفارغ وجعله شكلا مستقلا، ووضعه الاشكال كانها بلا بداية ولا نهاية بحيث ان يصير لها تأثير مغنطيسى يؤدى الناظر الى عالم الخيال — اسلوبه هذا يطابق الكثير من فن الشرق الادنى من العهدين القديم والإسلامى.
وما نشير اليه ليس استعارته مواضيع التصوير الشرقية الدايمة فحسب بل تغلغله فى المستويين المتضادين وهما الشعور الشرقى والغربى. واننا لانجد هذا التغلغل مثلا فى صورة اسمها "غناء عربى" (١٩٣٢) فقط بل فى عدد آخر من الصور التى لاتشير عناوينها الى شىء من تأثير الشرق، ونجده ايضا فى مثال المناظر العديدة، فى الخيام المرفوعة الاعلام، فى اشكال غريبة وحيوانات عجيبة، فى الاشخاص والرقاصين، فى المناظر المسرحية.

اما سر الدين الإسلامى الغائب عن النظر das Numinose اى رمز الفراغ المطلق المعبر، فاذا به فى صور كليه كحال الامتلاء والكمال ولكنه يظهر كعكسه ايضا، اى قوة ما وراء الشخصية اوقوة سحرية.
ان ما دعاه كليه "الرسل، الملائكة" من صوره فهى تصويرات اقرب منها من الملائكة والجن الإسلامية عن ملائكة المسيحية. وزد على هذا ان كليه احتفظ ايضا فى ذهنه — وهو قريب بذلك للدين الإسلامى — على التجربة الدنيوية فى كمالها وتغلب فى نفس الوقت على الدنيا وهو بين المرح والجد، بين الدين والتهكم، بين علم الطبيعة والاسطورة.
ونجد فى كليه الرغبة فى التشبيه والاخفاء، وهو مقتنع بوحدة العالم الاصلية، وبان هذه الوحدة تبرز حتى فى تحول الاشكال وتغيرها، وبان كثير الاشكال الظاهرة تشير الى الجوهر الوحيد الباطن المشترك لكلها؛ ويجعل كليه الطبيعة والانسان والابدية تعكس بعضها بعضا فى نسيج رمزى: وذلك كله موجود فى الشرق كما هو موجود فى هذا الرسام الغربى. ويجوز ان نقول ان فن حافظ الشاعر الايرانى وقوته التصويرية الشاعرية فى تمثيل الانسان والطبيعة تنعكس فى صور كليه كما انها قد انعكست فى اشعار جوته فى مجموعة "الديوان الشرقى الغربى".



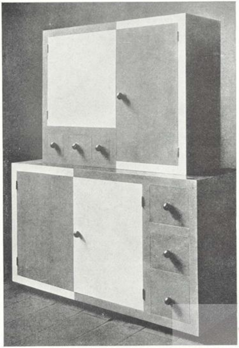
پاول كليه: نظرية بيت العمار" الألمانى وكيفية بناءه. رسم بالريشة ١٩٢٢
(ضمن مجموعة خاصة فى دارمشتادت)



ڤالترجروپيوس (Walter Gropius): بيت العمارة فى ديساو (Das Bauhaus in Dessau). منظر من الشمال الغربى ١٩٢٥ – ١٩٢٦

بيت العمارة الالمانى

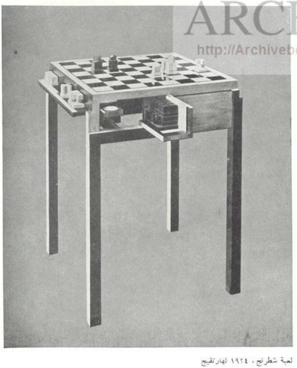
ان البلاد التى تتوجه اليها مجلتنا ذات تقاليد عريقة باهرة فى الحرف اليدوية ونحن الى اليوم مازال يسعنا الاعجاب فى اسواقها بصناع وهم اساتذة فى المعادن، حفارين فى الخشب، صناعا للسلاح، نساجين، وعقادين للسجاد.
ويسود الآن فى هذه البلاد الحرص على الخبرة الرائعة المستمدة خلال القرون ومواصلتها.
وقد أصاب رسام المانى هو "فرانتس مارك" — وقد خر صريعا فى الحرب العالمية الأولى فى السادسة والثلاثين من عمره — أصاب حين قال: "ان التقاليد شىء جميل، لكنه لا يكفى ان نعيش على التقاليد، بل يجب ان نخلق بأنفسنا تقاليد."
ومعنى هذا أنه يجب علينا ان نحرر الحرفة من مجرد محاكاة الصور التى انتهت الينا. وفى مقدورنا ان نفعل ذلك اذا اتصلنا بالفن الآلى وحققنا ما يتطلبه من صور جديدة هى بدورها جميلة جيدة الصناعة، وافية كذلك بالغرض. ومعنى الوفاء بالغرض هنا هو ان تحقق الصور الغرض الذى يفرضه الفن وان تؤدى وظيفتها.
وقد وجد الصناع الالمان انفسهم قبل بضع عشرات من السنين فى مركز مشابه لهذا الذى يوجد فيه اليوم زملاؤهم فى الشرقين الادنى والأوسط. فلم تكن المصانع تهدد كيانهم الاقتصادى فحسب بل كانت أيضا تهدد اذهانهم كصناع.
والحرفة اليدوية والفن الآلى او الهندسى ليسا ضدين يتعذر الجمع بينهما. فبيت العمارة الالمانى وقد جدد أولا فى "ڤايمر" ثم فى "ديساو" واخيرا فى "اولم" الواقعة على نهر الدانوب، قد ساعد مساعدة جوهرية على التقريب بين الصناعة اليدوية والفن الآلى، فوصل بين الصناعة اليدوية والمصنع. وقد



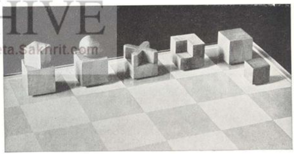
دولاب مطبخ من الخشب: ملون باللاكيه لمارسيل بروير، سنة ١٩٢١



منضدرة ليل فى حجرة أطفال من خشب لاكيه زاهى اللون. لألما بوشر



لعبة شطرنج، ١٩٢٤ لهارتفيج



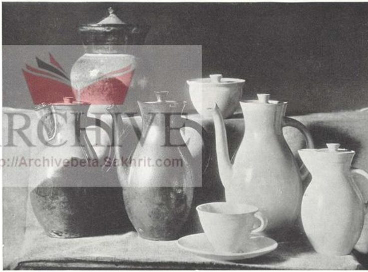


فوق: رقعة شطرنج. خشب زان أحمرمدهون باللونين الطبيعي والاسود

تحت: خزانة للعب مما يستعمل. ويمكن أيضاً استعمال صناديقها مناضد وكراسي وعربات. لألما بوشر



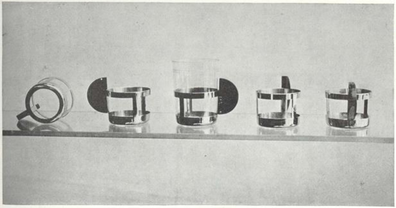
أوعية للخزين من الخزف هى نماذج لصنع مجموعات منها: ت. بوجلر
التنفيذ: Steingutfabrik Velten-Vordam سنة ١٩٢٣



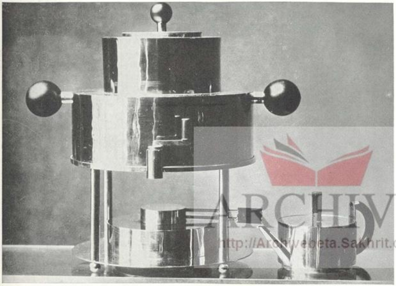
أباريق للقهوة من الخزف. نماذج لصنع مجموعات: ت. بوجلر



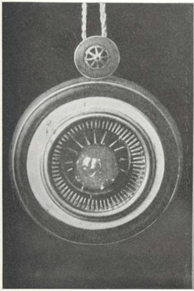
نموذج لجهاز قهوة لصنع مجموعات: ت بوجلر
التنفيذ: Staatliche Porzellanmanufaktur, Berlin, 1923

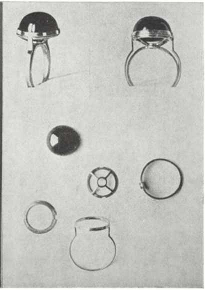


حاملة كوب شاى من البرونز الفضى : المقابض من العاج :
م. كرايفيسكى سنة ١٩٢٤



سيماور ذو مصباح يضاء بابريق صغير لخلاصة الشاى مصنوع
من البرونز الفضى ومفضض من الداخل. المقابض من العاج : ى كناو





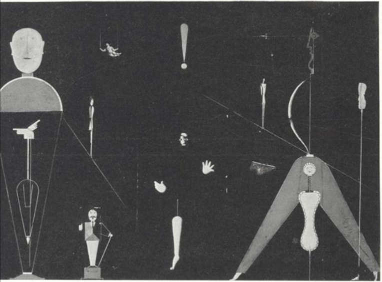
الى اليسار : عالقة من الفضة والخشب والعاج وحجر الصوان
الى اليمين : خاتم يمكن تبديل حجره : ناوم سلوتسكى

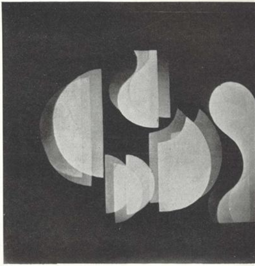


أجنس روجيه: بساط معقود ١٩٢٢/١٩٢٤

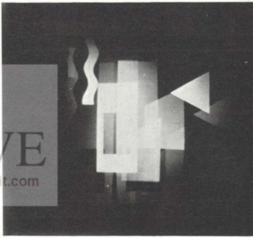


على اليسار: جونته شتولتسل، نسيج ١٩٢٥/٢٨؛ على اليمين: أوتّي برجير، نسيج ١٩٢٨/٣٢

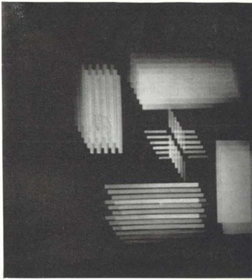









ABEND
staccato
HÖHEPUNKT.
4
X
LEIDENSCHAFT.
PAUSE



جددت الصناعة اليدوية توصياته على أشياء وافية بالغرض جميلة الشكل مع ذلك وزودتها بأساس اقتصادى قوى جديد. وقد خطا بيت العمارة خطوته الأولى من الصناعة اليدوية الى التشكيل المصنعى فتولدت بهذا فكرة اول مسكن فنى جميل الصنع. والمراد ان تحقق الاشكال الجديدة شيئين: ان تسر العين، وان يكون لها غرض عملى ثابت الحدود. القصد أن تكون من مستلزمات حياتنا كالنور والهواء.
ونرمى من التقرير التالى والصور العديدة الى اثارة اهتمام قرائنا والتنويه فى نفس الوقت بالمقدرة التى تبدبها الصناعات اليدوية فى الشرق وهى التى كانت فى كل الأزمنة محل اعجاب اوربا.

بيت العمارة الألمانى

لقد كانوا كلهم تقريبا شبانا أولئك الذين تآمروا عقب الحرب العالمية الأولى على الذوق السقيم وجمود الأشكال القديمة. وكلمة "كريستان برنار" تصح أن تكون مدلولا لعملهم اذ يقول: "ان عدم التجربة تطوع للشباب ان يحقق مايعده الشيوخ محالا."
كان "جروبيوس" الذى بدأ بيت العمارة يبلغ اذ ذاك السادسة والثلاثين من عمره. وهو اليوم مهندس معمارى طبقت شهرته الآفاق. وفيما عداه من المعلمين كان "شليمر" فى الثالثة والثلاثين، و "ماركس" فى الثلاثين و "ايتون" فى الحادية والثلاثين و "ماهولى ــ ناجى" فى الثامنة والعشرين و "موخه" فى الخامسة والعشرين من العمر. فليس سوى "باول كليه" من كان فى سنه الاثنتين والاربعين "سيدا مسنا".

وطبيعى ان كان كثيرون من الجيل الأسن ينظرون بعين الشك الى الشبان الذين كانوا يغذون السير الى الامام. لكنهم على الرغم من كل مناهضة وفقوا الى تأسيس بيت العمارة فى "فايمر".

وكان الجديد الجوهرى هو:

كان كل طالب فى بيت العمارة يتلقى الدرس فى كل مادة على معلمين اثنين: على فنان ومعلم صانع. وهكذا تعلم أن يحذق حرفته من الناحية الهندسية وتلقى فى نفس الوقت تدريبا كافيا من الناحية الفنية. وسرعان ما حولت الصناعة الالمانية ثروة الخواطر فى بيت العمارة الى منافع. فقد كانت تحتاج الى المقدرة العملية فى الصنعة اليدوية كما تحتاج الى الشكل الوافى بالغرض، فاصبح كلاهما فى الصناعة مثمرا. ولما كان اهالى مدينة "فايمر" لم يكفوا عن موقفهم العدائى نحو بيت العمارة فقد رحل البيت فى سنة ١٩٢٥ الى "ديساو" المضيافة. وكان فى تلك الاثناء قدتكون جيل من المعلمين. وكان كل معلم فى نفس الوقت فنانا خلاقا وصانعا يدويا ومشكلا للصناعة. وهكذا أمكن الاستغناء عن نظام التعليم الثنائى الذى كان الجديد فى "فايمر".
وقد حققت فى "ديساو" اذ ذاك افكار جديدة غزيرة. ويرجع الى هذا العهد ــ عهد بيت العمارة ــ كثير من الأشياء الخاصة فى حياتنا اليوم: كالأثاث المصنوع من الصلب والأقمشة الحديثة، والفضية، والطبوغرافية الحديثة، والفوتوغرافية، والمونتاج الفوتوغرافى، والاعلانات الحديثة والتصميم المسرحى الحديث والرقص.
والفكرة الأساسية فى الشكل الوظيفى ــ أى كل شكل يخدم غرضا بعينه ويكون جميلا فى نفس الوقت ــ قد ادخلت حتى فى فن العمارة، وبذا زود تخطيط المدن والأماكن الفسيحة بنغمة جديدة. وارتبط فن العمارة والنحت والرسم والصنعة اليدوية لتحقيق أهداف مشتركة لمصلحة الجميع لا الأفراد وحدهم.
ويكره معلمو بيت العمارة القدامى أن يتكلم الناس عن شئ يسمى "طراز بيت العمارة" اذ يمكن أن يعنى بذلك أسلوب جديد فى الحياة لا طراز فنى. ذلك أن أهل بيت العمارة قد أرادوا تضافر كل القوى فى مدنيتنا. فالفن والفنانون والجمهور ينبغى أن يؤلفوا وحدة؛ انهم لم يريدوا أن يؤلفوا فرقة، بل أن ينشئوا توافقا، ذلك أنهم كانوا جميعا أناسا من نوع فريد. وهذا التوافق قد تمكن أخيرا، اذ أن كافة معلمى بيت العمارة تقريبا قد شتتوا فى سنة ١٩٣٣ الى أمريكا وحول العالم بأسره.

فوق: المقصورة المزوقة باشكال رقم ٢: مونتاج فوتغرافى سنة ١٩٢٢: اوسكار شليمر
فى الوسط: نماذج أزياء للباليه الثلاثى سنة ١٩٢٢: Oskar Schlemmer
تحت: صورة مناظر "ميتا" أو تمثيلية صامتة: Oskar Schlemmer للاماكن (العرض الأول فى ڤايمرسنة ١٩٢٤)
ال اليمين: فوق: لعب انوار عاكسة: ك شڤيرتفيجر K. Schwerdtfeger
فى الوسط وتحت العاب نورية عاكسة Ludwig-Hirschfeld-Mack

اللوحات على الصفحات ٣٢، ٣٣ مأخوذة عن كتاب هانس م. ڤينجلير: بيت العمارة الألمانى ١٩١٩–١٩٣٣ ڤيمار – ديساو – برلين

دار نشر DuMont-Schauberg كولونيا، ١٩٦٢؛ ونقدم شكرنا لدار الشر التى ساعدتنا فى نشر اللوحات الملونة كل مساعدة

الصور المنشورة مع مقالة "بيت العمارة" (Bauhaus) مأخوذة عن كتاب: "Bauhaus, 1919–1928" الذى أصدره هربرت باير وڤالتر وايزه جروبيوس Herbert Bayer, Walter und Isa Gropius
عن دار نشر Gerd Hatje, Stuttgart, 1955

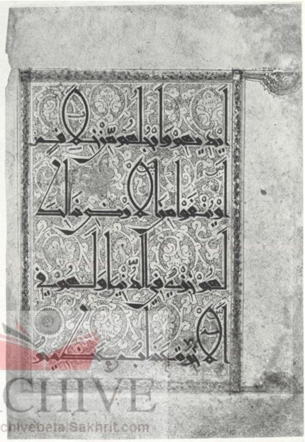
سجادة معقودة من استانبول أو بروصه، تاريخها ١٠١٩ هـ: ١٦١٠/١٦١١ م. ◄

صندوق محفور مطعم با لعاج من عهد العرب فى جنوب ايطاليا(؟) ص ٣٨

صندوق محفور مطعم بالعاج: تفصيل.

قنديل جامع من الزجاج مدهون بالميناء ومموه بالذهب من سوريا حوالى سنة ١٢٠٠ ص ٣٩

جميع هذه التحف موجودة ضمن المجموعة الاسلامية من متحف ستوتجارت وبرلين، تصوير ڤالتر شتينكوبف.



صفحة من القرآن – فارس القرن الحادى عشر الميلادى

الفن الاسلامى فى برلين

كما تفرق الحائط المرذولة بين الناس فى شرق برلين وغربها تفرق أيضا بين مجموعتى الفن الاسلامى فى العاصمة الالمانية القديمة. لقد كانت المجموعتان أصلا مجموعة واحدة، أنشئت فى سنة ١٩٠٤ بناء على أمر من ڤلهلم فون بوده مدير متاحف برلين اذ ذاك. وقد اتخذت لهذه المجموعة كعتاد أساسى بعض السجاجيد الشرقية الفاخرة. وفى نفس السنة أهدى السلطان عبدالحميد الى الإمبراطور الألمانى غليوم الثانى واجهة قصر المشتّى الصحراوى الذى كان قائما فى شرق الأردن. وكانت السكة الحديدية الى مكة تهدد القصر بالفناء، فوجدت هذه الواجهة البالغة الروعة وطنا جديدا فى برلين. فلما كانت الحرب الأخيرة دمرت القنابل هذه الواجهة، لكنها أعيدت الى أصلها، وهى توجد فى مكانها القديم فى برلين الشرقية.

وهناك كما فى برلين الغربية فى ضاحية دالم تأسرنا على الأخص تلك القطع الكثيرة المختارة من الصناعات اليدوية الاسلامية وهى ترجع الى كافة عهود الفن الاسلامى، الى الفترة السابقة من عهد الامويين والعباسيين والى عهد الفاطميين والعهد المملوكى فى مصر، الى العهد المغربى فى أسبانيا، الى دائرة الفن الفارسى والفن التركى. وفى مقال كونل "القسم الاسلامى من متحف برلين" (مجلد XV/XVI، ١٩٥١ من ارس إسلاميكا) مزيد من التفاصيل عن هذه المجموعة.















طبق مرصع ذو طبقة زجاجية، ايران حول ١٢٠٠ ميلادية - حوالى القرن السادس الهجرى.



طبق مغطى بطبقة زجاجية (فايانس) سلطاناباد - ايران حول ١٣٠٠ ميلادية حوالى القرن السابع الهجرى

◀ صندوق ممسوح باللاكيه - من اصفهان ١٩٠٥ ميلادية

تقاسيم مرتجلة فى موضوع

B-A-G-H-D-A-D

يوليان هرتى

يستعمل الغرب فى كتابة بغداد هذا الهجاء Baghdad. وقد حملنى اكتشاف مدهش هو أن هذا الاسم يكتب عندنا بأحرف تطابق نغمات موسيقية لاتطابقها غيرها — حملنى على أن ألحن تقاسيم مرتجلة لموضوع Baghdad. وهى هنا محاولة لإيجاد همزة وصل بين الشعر والموسيقى فى الشرق والغرب. فكتابة بغداد على صورتين تارة بـ h وتارة بدون h تصور بصورة فذة تبدل الألوان بين مقام الصغير ومقام الكبير تبدلا يكون فيه مقام الصغير أكثر مواءمة للشرق، بينا يطابق الغرب مقام الكبير الذى هو اقوى وقعا.

القطعة الموسيقية تبدأ على صفحة ٥١


8va
mf
8va
Glissando
f secunda volta p
8va
8va
8va
FINE


8va
L. H
8va
L. H.
R.H
Var. 8 Molto vivace = 160
mp
secunda volta p, leggicro, non legato
8va


Var. 6 Vivace giocoso ♩= 160
f
p
8va
rit.
Var. 7 Allegro ♩.= 108
8va
secco
L. H.
L. H.


8va
ff
8va
f
8va
dim.
rit
A tempo
p
Smorzando...


8va
rit.
molto rit
Var. 5
Moderato ♩ = 84
p
mf
simile

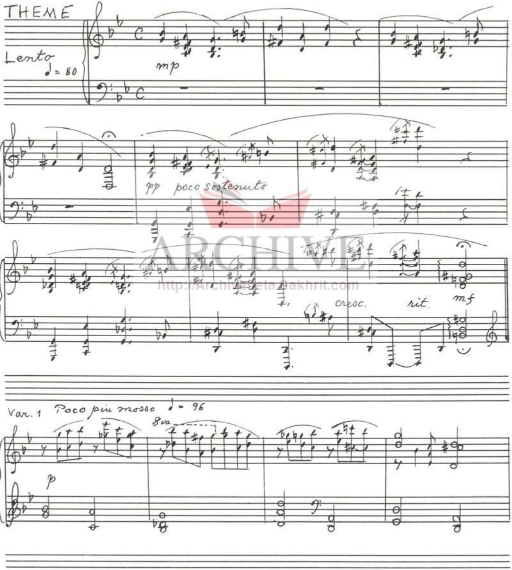

8va
L. H
Var. 4
Ben misurato ♪. = 168
p
Sempre marcato il basso
non legato

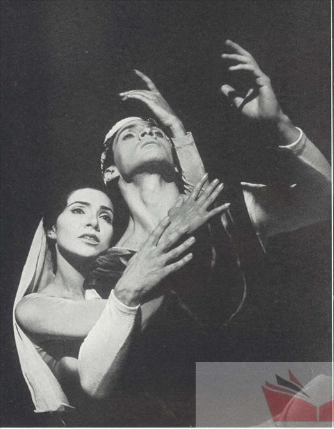

L.H
R.H
pesante
molto sostenuto
rubato
8va
ff
Var 3
Brillante ♪= 116
p non legato
R. H.
L. H.

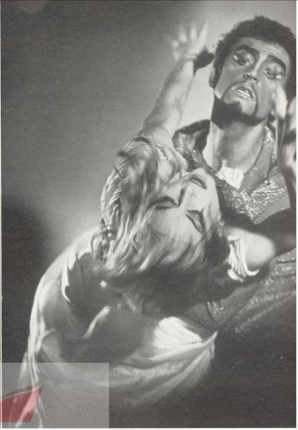

8va
Var 2
Schergando
p
ten.
sempre stacc
cresc.
mf
con 8va
Vivo ♩= 112
p leggiero e giocoso
cresc

JULIAN HERTY

Improvisation
in Variationenform über das Thema
B–A–G–H–D–A–D







سونيا أروفا وأدلفو أندراديه فى ''مأساة اورفيوس''

كلير سومبرت وهاينة هالهوبر فى ''زنجى البندقية''

الباليه فى برلين وميونيخ

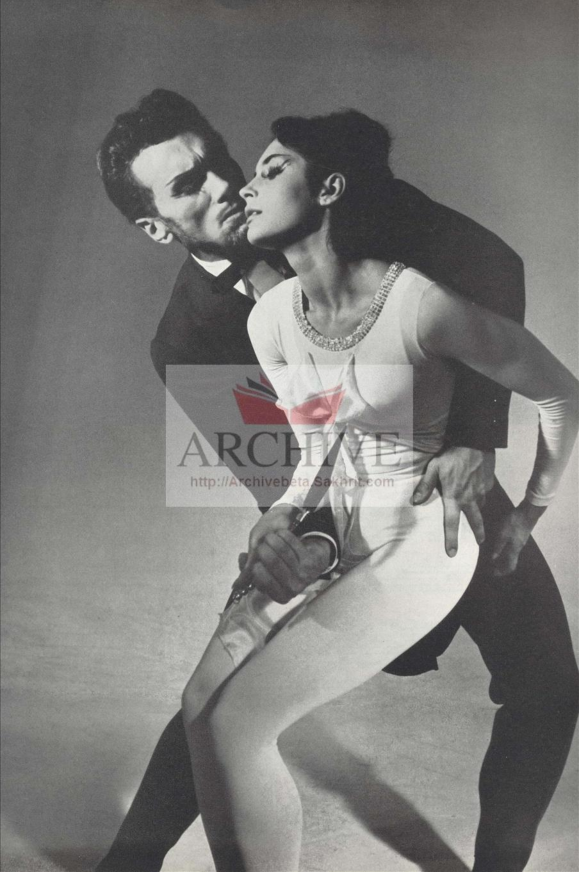
ان الباليه الألمانى باليه معبر قبل كل شيء. وذلك الذى أسماه سائر العالم "رقصا المانيا جيدا" انما هو احتجاج على الباليه الكلاسيكى فى الأوبرا. فانه لا يراد "بطبيعة الحال" أن يكون الرقص بعد الآن على أطراف أصابع الرجل. وبهذا الاحتجاج نسى المحتجون أو استهانوا بالتدريب الصارم الذى يحتاج اليه كل راقص ليتعلم السيطرة على جسمه. وقدكان ألمانى اسمه كورت يوس هو الذى تبين اخطاء (أو خطايا اهمال) وتطلب من تلميذاته وتلامذته ألا يحذقوا فحسب الفن الكلاسيكى فى البيرويت، الأرابيسك (وقد اتخذت هذه الكلمة أصلها من الفن الاسلامى) بل أن يحذقوا أيضا خطوات الرقصات التاريخية مثل Gavotte, Pavane. بعد ذلك يصح أن يظهروا علنا.

فى تلك الأثناء قام الروسى الموهوب دياغيليف باصلاح الباليه الكلاسيكى فاحتفل الرقص الذى كان الناس قد سخروا من تعليقه اهمية على الوقوف على أطراف أصابع الرجل — احتفل فى العالم بأسره بانتصارات جديدة

وقد بلغت نهضة الباليه الكلا سيكى ألمانيا أيضا. ففيها اليوم مراكز هامة فى جملتها ميونيخ وبرلين. وادخلت راقصة موهوبة هى تاتيانا جزوفسكى رقصات هامة فى الباليه فى الأوبرا الألمانية ببرلين شارلوتنبورج فأعدت مأساة "لولو" لفرانك ڤيديكند للباليه تحت عنوان "مثوى الوحوش". وقدلحن موسيقاها جيزلهركليبه. وهى تصف قصة امرأة، تنقض على الذين يقربونها من الرجال حتى تصبح ضحية رجل فيقضى عليها.

ونذكر على سبيل المثال سناريو باليهين من الباليهات الهامة مماعرض فى اوبرا الدولة فى ميونيخ، أولا "زنجى البندقية" وقد وضع موسيقاه بوريس بلاخر ثم "مأساة اورفيوس" وقدلحن موسيقاها ڤلهلم كيلماير.

وسنقدم فى أعداد قادمة باليهات ألمانية اخرى.





Ich habe erkannt, wie Aufruhr und Haß
Im Blut des Unterdrückten erwachen...
In meiner Einsamkeit habe ich gelernt
Auf den Tag der Freiheit zu warten...

Er:

Und hast du die Liebe in dem Gefängnis gekannt?

Sie:

Warum nicht?
Sie war die Gnade meines Lebens.
Wo sind Kerkermauern,
Die die Liebe nicht durchdringt, nicht öffnen
[könnte?

Er:

Vergeblich...

Sie:

Meine Gedichte waren die Vertrauten
Meiner Angst und meiner Flamme,
Ich sang das Leben
Durch meine Sklavenketten.
Ich spottete der Mauer der Gewohnheiten,
Die um mich errichtet.
Ich höhnte meinem Kerkermeister...
Meine Lieder verließen die Mauern
Wie eine Herausforderung.
Jede Frau fand in meinem Schrei
Das Echo ihrer eingekerkerten Seele,
Mein Gedicht war der Spiegel jedes unterdrückten
[Mädchens.

Entnommen der Sammlung „Wadjadtuh". Ed. Dār al-Adab, Beyrouth, 1957.

ABD AL-WAHHAB AL-BAYATI

Einsamkeit

Allein bin ich wie ein Regentropfen.
Wie ein Regentropfen ist meine Liebe.
Werd' nicht traurig!
Morgen kaufe ich dir den Mond
Und die Venus und einen Garten voll Blumen,
Morgen, wenn ich heimkehre, morgen,
Wenn der Stein an meiner Seite wieder zu blühen
[beginnt.
Nur heute bin ich allein wie der Regentropfen.
Ist meine Liebe wie ein Regentropfen.

Aus den „Wiener Gedichten", 1958.

ADONIS (ALI AHMAD SAĪD)

Gesang

Ich liebe, im Dunkel der Dinge zu verweilen,
In ihrem Geheimnis.
Ich liebe die Welt von Innen zu erfassen,
Wie der Zweifel umherzuirren,
Wie das Fremde,
Wie der Zufall.

Ich liebe, am Rande der Jahre zu verweilen,
Ein Unbekannter, tastend,
Jeden Morgen
Neu zur Welt zu kommen.

Aus: Aghānī Mihyar al-dimashqī (Gesänge des Mihyar, des Damaszeners).

YUSUF AL-KHAL

Erwartung

Die Nacht wird nicht lang sein, Geliebte.
Die Nacht erlischt,
Und ich, ausgestreckt,
Bin voll Erwartung.

Meine Augen starren aufs Fenster
Doch, Täuschung,
Der Griff bewegt sich nicht.

Das Dach über meiner Stirne...
Ich habe Angst, daß es einstürzt,
An der Mauer: ein Bildnis
In Lettern aus Feuer.
O, Geliebte,
Wird die Mauer fallen?
Die Nacht wird nicht lang sein, Geliebte,
Da ich doch warte.

Aus: „Qaṣā'id fi'l arba'īn" (Gedichte aus der Quarantäne), Beyrouth, 1962.

Übertragen von Paul Partes.

---

٥٢ چوديت دورنايا وڤولفجانج لايستنر فى ''مثوى الوحوش''
٥٣ چوديت دورنايا وجيرت راينهولتز فى ''مثوى الوحوش''
الصور: س. انطلمان، ميونيخ وبرلين

NIZAR KABBANI

Wiederkehr des Aylul[1])

Kein Öl, keine Scheite,
Keine Kohle im Haus.
Mach mir ein Feuer im Herd.
In meinem Traum: ein Schaudern.
„Aylul", Monat der Umarmung,
Gib mir deinen Arm!
Hat man meiner Mutter gesagt,
Daß ich bei dir bin.
Süß ist die Einsamkeit,
Das Knistern der Pinien,
Der offene Arm,
Und dieses Erzittern...
Die Kinder zerstreuten sich
Über dem Dorfplatz.
Der Ginster ist vertrocknet,
Die Blüte gebräunt...
Keine schlanken Gestalten mehr
Mit buntgewirkten Gürteln.
Die Monde vergehen
Über der Erde des „Dabkeh"[2])...
Bring unsere Flaschen,
Die in den dunklen Ecken schlafen.
Hier die Frucht der sommerlichen Weinberge.
Tropfen für Tropfen rinnt sie von unseren Händen.
Süße des Septembers,
In Liedern gesungen.
Stammten die Scheite von den „Mawawila[3]")?
Wenn sie der Holzsammler kennte,
Zöge er den „Laila"[4]) vor.
Aus jenen Scheiten
Waren unsere Lager geschichtet.
Kühlung brachten wir den Hügeln
Mit der sanften Brise.
Wir fingen die Strene ein
Im Korb des Gedankens.
Weder „ah"[5]), noch „Mawal",
Um das Dorf zu erheitern,
Um die Welt
Zu erfüllen mit den Liedern aus Syrien.

[1]) Aylul: September auf arabisch.
[2]) Dabkeh: arabischer Tanz.
[3]) Mawawila: Plural von Mawal, Volkslied aus dem Nahen Osten.
[4]) Laila: Volkslied aus Syrien.
[5]) „Ah": Wortschwall zu einem Volkslied.

Wenn der Sommer vergeht,
Und die Äcker öde werden,
Schlummert mein Land
In einer grünen Schlehe...

Entnommen der Sammlung „Qaṣā'id", Ed. Dār al-Adab, Beyrouth, 1956.

FADWA TUKAN

Sie und Er

Sie:

Dein Leben ist ein klingendes Heldenlied,
Aber meins?

Er:

Sag mir, Leila, ist in deinem Leben ein Geheimnis [verborgen?
Liegt über deinen Gedichten der Schatten ver- [lorener Erinnerungen?
Immer, wenn das Echo deiner Verse
Auf dem Grund meiner Seele widerhallt,
Forsche ich nach der Schwermut
Die dein Leben einhüllt,
Nach dem Geheimnis, das du hütest.
Sag mir, Leila...

Sie:

Mein Leben, Abbas, ist ein Traum,
Ein Kerker schrecklicher Phantome,
Mit schwarzen, düstren Mauern,
Wo ich fast erstickte,
Dürstend nach Morgentau, dem Duft der Blumen,
Dem Licht des Tages.
Mein Atem ist abgeschnürt
Und die Ketten halten meinen Herzschlag an.
Wenn mir die Nacht, meine Ketten
Unerträglich werden, gleich dem gefangenen [Vogel,
Erhebe ich meine Augen,
Auf einen Strahl der Linderung hoffend.
Aber nichts als Nacht,
Die Nacht meines undurchdringlichen Gefäng- [nisses
Und hinter diesen Mauern, die sorglose Welt,
Das Leben in Freiheit,
Das trunkene Leben, reich an Erwartung,
Das Leben, das dahinfließt
Gleichgültig gegenüber unserm persönlichen Leid.



ميونيخ ولعبة الدمى

ان عمر لعبة الدمى من عمر الانسان. ولعله قد كان طفلا او اما ذلك الذى لف قطعة من الخشب او جزرا غريب الشكل فى ورقة من ورق النبات او قطعة من جلد ثم جعل يخاطبه. فى تلك اللحظة ولدت لعبة الدمية او الدمى.

ويجئ مسرح الدمى بعباراته الادبية القيمة فى ختام هذا الطور. والراجح انه انتقل فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر من اسبانيا المغربية عبر كتالونيا وجنوب فرنسا الى المانيا بعد ذلك على ايدى فتية جوالة من المشعبذين.

ولعله مما يثير اهتمام قرائنا فى الشرقين الادنى والأوسط أن يعلموا مبلغ ما وصل اليه فى المانيا. فمسرح الدمى اذن هدية من الشرق الى الغرب.

وهو يزدهر فى ميونيخ منذ اكثر من مائة وخمسين سنة، فليس فى المانيا مدينة تبلغ شأو ميونيخ فى حبها للعبة الدمى. فهنا عمل "الكونت بوتشى، باباشميد" وهنا بنى للعبة العرائس أول مصنع خاص، وهنا نشأ أول متحف للعبة الدمى وخيال الظل فى العالم. فهناك يجد اصدقاؤنا القادمون من ايران وتركيا واندونيسيا ثانية ماعهدوه من لعبة الدمى وخيال الظل فى بلادهم.

وكاسبار لارى فارى، ويطلق عليه اسم كاسبرل مختصرا، هو أشهر صورة فى لعبة دمى ميونيخ. انه ماكر لطيف ذو قبعة خضراء مدببة وعثنون أسود وسترة حمراء وسراويل صفراء. وهو يزاول فكاهاته مع كل انسان، ومع ذلك يحبونه جميعا.

ولا يتخلف عن لعبة الدمى لا الكبار من عالم الأمراء والاميرات ولا الصغار من عالم القرويين والقرويات. حتى فى أيامنا هذه قد ألبست الصور القديمة أردية حديثة وباتت رموزا.

ومن يرد المزيد من العلم عن لعبة الدمى فى ميونيخ فليحصل على كتاب "ميونيخ ولعبة الدمى، حب صغير لمدينة كبيرة، أنصت اليه وأذاعه على الملأ لودفيج كرافت" وقد ظهر الكتاب فى اكاديمية الصناعات التصويرية بميونيخ.

وقد اقتبست الصور المنشورة هنا عن هذا الكتاب. وتفضلت الاكاديمية بتزويدنا بالصور الشمسية فنقدم لها أجزل الشكر.

كاسبرل دمية من عمل فالتر اوبرهولتسر. مسرح عرائس هيلمار بينتر. النصف الأول من القرن العشرين

هذه الصور جميعا مأخوذة عن مجموعة مسرح العرائس لمدينة ميونيخ

الصور الشمسية من عمل نصفى السنة الدراسيين الثانى والثالث بمعهد الدولة البقارى للتصوير الشمسى بميونيخ، إدارة: فرانتس بيرتل

قروى دمية من عمل تونى ايرلاخر. النصف الأول من القرن العشرين، ميونيخ صد ٥٨

قروية دمية من عمل تونى ايرلاخر. النصف الأول من القرن العشرين، ميونيخ صد ٥٩

الأميرة دمية "الكمان السحرية" لبوتشى. مشروع: ليوبوذيتى مسرح العرائس بميونيخ. النصف الاول من القرن العشرين صد ٦٠

الدوق دمية "الكمان السحرية" لبوتشى. مشروع: ليوبوذيتى مسرح فنانى ميونيخ للعرائس. النصف الأول من القرن العشرين صد ٦١









الامر المفضوض

بقلم إلزه ايشنجر

ولدت إلزه أيشنجر مؤلفة القصة التالية فى سنة ١٩٢١ بفينا. وقدعاشت الحرب "كماعاشها المطارَدون" وهكذا صورتها بنفسها.
وقصتها الكبرى الأولى "الأمل الأكبر" كتبتْها وهى تؤمن بأن "ونحن نعلم انكل الاشياء تعمل معًا للخير للذين يحبّون الله" (رسالة بولس الى اهل رومية ٢٨/٨)
وقد تلا ذلك تمثيليات إذاعية مثل "الأزرار" وقصص جمعت فى المجلد المعنون "الراسف فى الأغلال"

لم يكن جاء من القيادة تعليمات من أمد طويل، فكان يبدو كانما تتجه النية الى قضاء الشتاء هناك، وقد تساقطت آخر ثمار التوت من شجيراتها فى الطرقات المحيطة، وأصابها العطب فى المستنقع، والتصق الحراس المعرضون بأعالى الاشجار ضائعين يرقبون هبوط الظلال. وكان العدو يرابط فى الجانب الآخر من النهر ولا يهاجم. وبدلا من ان يفعل هذا تزداد الظلال امتدادا كل مساء، ويزداد الضباب كثافة فى ارتفاعه من المنحدرات كل صباح. وكان بين شباب المتطوعين فى جيش الدفاع بضعة ملت الشمس والقمر واحست انها ليست كفوا لهذا الضرب من ضروب الحرب وخوض المعارك، فكانت مصممة اذا اقتضى الامر ان تهاجم، قبل ان يتساقط الثلج، ولولم يصدر امر

من ثم لم يكن منهم من ابتعثه قواد الفرقة فى احد الايام التالية الى القيادة ببلاغ يتوقع خيرا، فقد كان يعرف انهم لا يمزحون اذا ماتعلق الأمر بتمرد، وان بدوا بهذا التراخى. وبعض ماوجه اليه من اسئلة فى القيادة بعد تسليمه البلاغ جعله يفكر فى أن شبه تحقيق دار معه فازدادت مخاوفه.

وكان ادعى الى دهشته انه سلم بعد طول الانتظار أمرا كلف معه بالعودة الى فرقته قبل ان يجن الليل، وبأن يتخذ فى ركوبه اقصر الطرق. وعينوا له على احدى الخرائط خط السير، وارسلوا معه من يرافقه على غير ارادته. ورأى من النافذة المفتوحة بداية الطريق الذى كلف أن يسلكه. وكان يمتد فوق أرض مكشوفة ثم يضيع بين شجيرات البندق فى يسر. وقد أوصى مرة اخرى أن يكون على حذر، وانطلق الاثنان على الاثر.

كان الوقت بعد الظهيرة بقليل، والسحاب تعبر ظلاله فوق الكلأ حيث يرعى الحيوان ثم تختفى هادئة بين الأدغال. وكان الطريق وعرا، وفى بعض المواضع يكاد لا يجتاز، تزحمه شجيرات وطيئة متكاثفة، فما إن زاد السائق سرعته حتى لطمت فروعها أعين الرجلين. والظاهر أن الغابة كانت تنتظر من يجمع حطبها. وكذلك النهر كان يبدو من الأعماق هنا وهناك عبر مواضع جرداء، كان يلوح جاهلا ماهنالك. وفوق القنن يلتمع فى شمس الظهيرة شجر مطاح. وليس فى الطبيعة شىء يعرف حدودا.

كان الرجلان يتعجلان اجتياز الدروب التى كانت لاتنفك تتفتح لهما بين الجذوع، وتعرضهما بالنظر الى الاعماق لنظرات الاعماق فى نفس الوقت. وكان السائق يثب بالسيارة فوق الجذور ويلتفت بين الحين والحين الى الرجل حامل الامر، كما لو كان يستوثق من شحنة خلفه. وكان الآخر يستشعر من هذا مرارة، وتتأكد له ريبة آمرية.

فما الذى كان هذا الامر يحتويه؟ حقا لقد قيل ان أحد الحراس البعيدين لاحظ حركات فى الجانب الآخر من النهر، لكن مثل هذه الشائعات لم تكن تنقطع، وكان ممكنا ان تكون هيئة أركان الحرب قد اخترعتها لتهدئة الجند. كذلك لم يكن بعيد ان كان ارسال البلاغ مناورة، وان الثقة التى وضعت فيه كانت خدعة. لكنه اذا كان قد بلّغ شيئا غير منتظر فلا بد أن يظهره فحوى الامر. فقال لنفسه انه خير ان يعرفه مادام المرء يركب طرقا مرسومة. وهو خليق ايضا ان يجيب بهذا المعنى اذا سئل. وتحسس الظرف ومس الختم، واشتدت شهوته لفض الامر مع النور الآفل اشتداد الحمى.

ورجا الآخر كسبا للمهلة أن يدع له مكانه. ونزلت على قلبه السكينة وهو يسوق. وكان الاثنان بعد ساعات مايزالان فى الغابات لم يغادراها. وكان الطريق فى بعض مواضعه مغمورا بالحجارة مما تخلف عن الحواجز المصطنعة، يدل على قرب بلوغ الغابة. فهدأ هذا

القرب من روع الرجل ، فلعله يعدل عن فض الختم ، وساق السيارة هادئا مطمئنا. لكنه بينما خرجا سالمين من حيث هوى الطريق بهما ، فكانا كانما ينتحران وتختل بغتة شعورهما ، وقفت السيارة على الاثر فى موضع مستنقع ، وكف المحرك عن الدوران. وانطلقت من الطيور صيحات جعلت ماثلا من سكون يبدو أعظم مما كان . وكانت الأعشاب رابية من حولهما فعملا على تخليص السيارة . وعرض الفتى أن يصلح عيبا كان مايزال يمنعها عن مواصلة السير. وبينا هومستلق تحت السيارة فض الرجل الأمر المظروف من دون معاودة التفكير ، وهويكاد لايعنى بالمحافظة على الختم . ووقف منحنيا فوق السيارة يقرأ. وكان الامر يقضى برميه بالرصاص . وأمكنه ان يدسه ثانية فى جيب صدره قبل أن يبرز الآخر رأسه من تحت السيارة . قال مبتهجا "كل شيء على مايرام" تم سأل أيعود الى المسير؟ قال الرجل : "بلى". وبينما يدير السائق الملواه فكر الرجل : أيحسن ان يقتله الان أم أثناء السير. ذلك أنه لم يعد يخامره شك فى أن مرافقه انما كان حارسه .

وعرض الطريق فى أعمق موضع فيه كانما ندم على انحداره الفجائى ، واتجه الى اعلى فى رفق . وفكر الرجل يخاطب نفسه : "روح منتحر تحملها الملائكة" تحملها الى ساحة القضاء . وسينكشف زورا مااعتده حقا طيبا من حقوقه ، وقد كان عملا لم يؤمر به. والذى عجب له هو مبلغ الاهتمام الذى أبدوه نحوه .

وفى الظلام الهابط راى حدود الآخر أمام عينيه ، راى جمجمته وكتفيه وحركات ذراعيه — وصمت الشبح الذى بقى مستعصيا عليه ، شبح المعلوم الذى ينساب فى الظلام .

والتفت اليه السائق وقال : "سننعم بليلة هادئة" فكان لهذا القول وقع السحر الخالص. لكن اقتراب الغابة بدا يغريه بالكلام ، فمضى يقول دون ان ينتظر الجواب : "اذا وصلنا سالمين" ، وتناول الرجل مسدسه من جرابه . وكان جو الغابة معتما الى حد ان حسب الرجلان ان الليل قد اقبل . وقال السائق : "حين كنت طفلا كنت اضطر على الدوام الى اجتياز الغابة من المدرسة الى البيت اذا ماجن المساء. وعندئذ كنت أغنى عاليا . آند اك . . ."

وبلغوا آخر بقعة محروثة بأسرع مما توقعا . وفكر الرجل : اذا اجتزناها — ذلك ان الغابة باتت من هذه البقعة فنازلا وقبل أن يهتدى فى اتجاهه الى القرية الى موضع الفرقة ، شديدة الكثافة كرة اخرى. لكن هذه البقعة المحروثة الاخيرة كانت اعرض من كل مامربه . وكان النهر يلتمع حيالهما على مقربة أدنى ، وفوق الطريق يغزل القمر شبكا من ضوئه وهو يصعد به الى القمة . وكان الطريق أخاديد من فعل عجلات العربات وقد جرتها ثيران مرتهنا من أمد طويل . وكانت هذه الغضون الجافة تحاكى فى ضؤ القمر قناع ميت من الباطن. كذلك كان واضحا لذلك الذى كان يشهد الأرض وهى تنحدر الى النهر أن الارض تحمل طابع وجه غريب.

كان الرجل يمسك بالمسدس فوق ركبتيه ، فلما انطلقت أول رصاصة داخله من ثم شعور بأنه أطلقها رغما عنه وقبل الأوان . فاذا كان ذلك الذى يجلس امامه أصيب فلابد ان يكون طيفه قد بلغ من حضور الذهن انه مضى يقود السيارة باسرع مما كان . وقد احتاج نسبيا الى وقت طويل قبل ان تبين انه نفسه هو المصاب. فقد افلت المسدس من يده وارتخى ذراعه . وقبل ان يبلغا الغابة مرة اخرى انطلقت ثانية عدة طلقات من دون أن تصيب الهدف.

وحول الطيف الجالس امام الرجل وجهه البشوس اليه وقال : "كنا خلقاء ان يحالفنا الحظ هنا ، فالطريق مرسوم" قال الرجل : "قف !" فاجاب الفتى : "ليس هنا ، بل بعد ذلك !" قال الرجل وقد تولاه اليأس : "انى مصاب" وواصل الآخر المسير قطعة أخرى من الطريق دون ان يلتفت وراءه ثم وقف السيارة بغتة . وقد وسعه ان يضمد الجرح ويقطع نزيف الدم . ثم قال الشيء الوحيد الذى يعرفه جالبا للعزاء : "سنصل عما قريب الى غايتنا !" وفكر الرجل : لقد وُعد الجريح بالموت. وقال للسائق : "انتظر !" فقال الفتى وقد عيل صبره : «امايزال هناك شيء؟» فاجاب الرجل : «الأمر» ودس يده اليسرى فى جيب الصدر. وقد وعى نص الامر فى لحظة الياس الطاغى على صورة أخرى. فكان نصه اعدام حامله رميا بالرصاص ، ولم يذكر فيه اسم.

قال الرجل : "ان سترتى تنضح بالدم. فتسلم الامر!" وقال لنفسه : اذا ابى فسيكون هنا فصل الخطاب. وشعر بعد لحظة من الصمت كيف تناول الآخر الرسالة فى يده قائلا : «حسنا !».

ومر نصف الساعة الأخير فى سكون. وانقلب الزمن والطريق ذئبين يجذب أحدهما الآخر. وفى المراعى الطيبة يجد الخراف الحماية ، لكن هذه المراعى الطيبة كشفت له عن ساحة التنفيذ.

وكان المكان الذى ترابط فيه الفرقة مؤلفا من خمسة بيوت احترق منها ثلاثة فيما دار الى الان من مناوشات. وقد أبانتوضاءة الأفنية السليمة ان عذرية مساء الليل لم تزل بعد. وكان المكان تحيط به الغابة وتطوقه، والكلأ موطوئا تنتشر فوقه المركبات والمدافع. وبين المكان والغابة أسلاك ترسم بينهما الحدود.

ولما سأل الحارس السائق: ماذا تجلب، أجابه هذا بقوله: «جرحا وأمرا» ودار بالسيارة حول المكان. وفيماحاول الرجل الذى فى السيارة أنينهضفكر فى ان هذا المكان كغابة ليسأشبه بها من غيره فى أية بقعة من بقاع العالم. بل ان سائر الامكنة الأخرى اقرب الى ان تكون فى مفهوم المرء مبتديات. وسمع صوتا يسال: «هل هو معك؟» وأبقى عينيه مغمضتين. والمسالة هى كسب الوقت.

وقبل أن يعرفشىء استشعر قوى جديدة ووجد أسلحة تسهل عليه الهرب. ولما رفعوه عن السيارة كانبين أذرعهم شيئا متدليا.

وحملوه الى أحد البيوتعبر فناء تقوم فيهبئر. وجاء كلبان يتشممان منحوله. وكان جرحه يؤلمه فوضعوه على مقعد فى الطابق الارضى. ولم تكن هناك مصابيح مضاءة، وكانت النوافذ مفتوحة. وقال السائق: «اعنوا بامره بعد ذلك فلست أحب أن اضيع وقتا».

وانتظر الرجل ان يضمدوا جرحه الآن. لكنه لما رفع جفنيه محاذرا ألفى نفسه وحده. فلعلهم انصرفوا ليأتوا بالأربطة. وكان البيت دائب الحركة يروحون فيه ويغدون، وتصطفق فيه الأبواب وتعلو الأصوات. لكن هذا كله كان يحمل فى نفسه صمته هو ويزيد فى السكون الذى يرتفع فيه مثل صراخ الطير. وفكر الرجل: «فيم هذا كله؟» وجعل لما لم يات اليهاحد بعد بضعد قائق، يفكر فى امكان الهرب فى الحال. وكانت فى الردهة بنادق مركونة. فسيقول للحارس انه مكلف بتبليغ شىء جديد الى القيادة، وأن بيده مايثبت هويته، فاذا بادر الى تنفيذ ذلك فلن يستطيع أحد بعد أنيعرف الخبر.

ونهض، لكنه عجب من ضعفه الشديد وقد كان يزمع التظاهر به. ووضع قدميه على الارض برما، ونهض، لكنه لم يستطع وقوفا، فارتد جالسا، ثم حاول كرة اخرى حازما أمره. وفى هذه المحاولة تمزق الرباط الذى ضمد به الآخر جرحه للضرورة، فانفتح الجرح وانفجر فى عنفالرغبة المكبوحة. فشعر كيفتشرب القميص دمه وابتل خشب المقعد الذى ارتد هاويا اليه. وشهد السماء من خلال النافذة عبر سور الفضاء المبيض. وسمع وقع حوافر الخيل وهى تساق الى الاصطبل. واشتدت جلبة البيت وازدادت الأصوات ارتفاعا، ولاح كانما يقع ما لم يكن منتظرا فشب الى حافة النافذة وارتد منزلقا. وصاح، لكن أحدا لم يسمعه، فقد نسوه.

وفيما هو ملقّى هناك حل مرح اليأس محل التمرد، ولاح له نزيفه شبيها بالافلات من أبواب موصدة، والهرب من الحراسجميعا. وبدا له المكان الذى كانت وضاءة السور المقابل وحدها تضيئه قليلا كانما يشع عليه الثلج، بدا كانه حالة من الحالات. أولم تكن اخلص الحالات جميعا هى الهجران؟ وتدفق الدم عملا من الاعمال؟ واذ كان قد تمناه لذاته لا بقصد الدفاع فان الحكم الذى نفذ فيه قد كان حقا وعدلا. واذكان قد مل البقاء على الحدود فقد كان فيما وقع له خلاصه.

وسمعتطلقات من بعيد. ففتح الرجل عينيه وتذكر. ولم يجد معنى للمضى فيماكان بسبيله فقد اعدموا الآخر رميا بالرصاص بينما هو راقد هنا ينزف دمه. لقد ساقوا الآخر بين عوارض الأفنية المحترقة. ومن يدرى لعلهم عصبوا من قبل عينيه. وفغر فاه من الدهشة نصف فغرة. لقد سددوا، وصوبوا، انتباه.

فلما عاد الى رشده شعر بأن جراحه قد ضمدت، فاعتدها خدمة لا ضرورة لها أدتها الملائكة الى من كان ينزف دمه. اعتدها رأفة جاءت بعد الأوان. وقال للسائق وهو ينحنى فوقه: «انانلتقى ثانيةهنا!» لكنه ماإن رأى ضابطا من هيئة أركان الحرب واقفا عند موضع قدمه من فراشه حتى تبين مذعورا انه لم يمت.

وقال: «الأمر! ماذا تم فى الأمر؟».

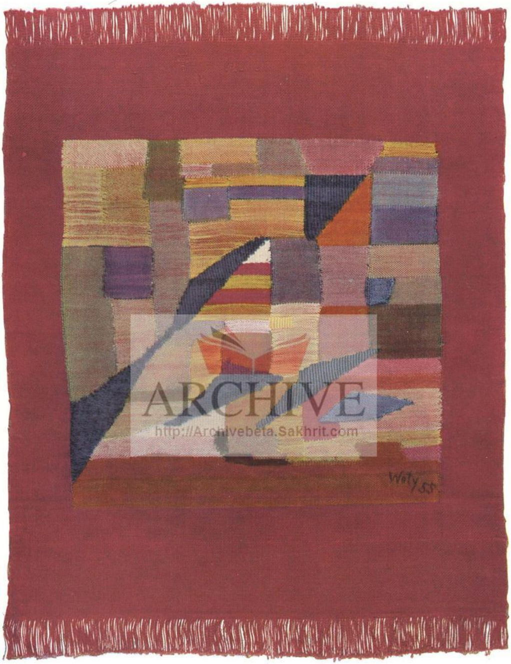
فاجابالضابط: «شابته الرصاصة لكنه كان مايزال يقرأ.»

قال الرجل: «كان على أن أحمله!»

فقاطعه السائق: «لقد وصلنا فى الوقت المناسب! إن من على الضفة الاخرى قد بدأوا الهجوم فى كل مكان.»

واستدار الضابط للانصرافوهو يقول: «لقد كان آخر ما كنا ننتظر من خبر» والتفت عند البابمرة أخرى وقال لمجرد أن يقول شيئا ما: «من حسن حظك انك لم تكن تعرف نص الامر. فقد كانتعندنا شفرة غريبة لبدء العملية.»

ترجمة: محمود ابراهيم الدسوقى



نظرة على الأحمر لفوتي ويرنر (Woty Werner, Blick über Rot)

أخذنا صورة النسيج للرسامة البرلينية من كتاب Junge Künstler, 61/62
(شباب الفنانين) باذن كريم من دار نشر DuMont Schauberg, Köln, 1961

فاس

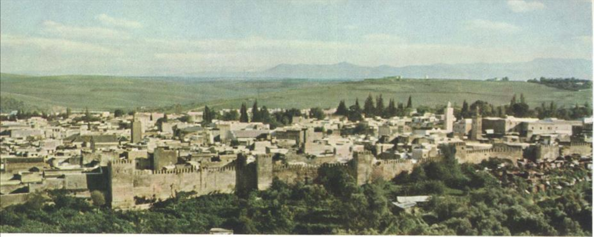
صورة مدينة اسلامية
رسمها تيتوس بوركارت

تشبه فاس مدن اوربا فى القرون الوسطى بسورها الدائر المزود بالابراج وجامعها الكبير القائم فى وسطها وأحيائها المتميزة بحرفها المختلفة، وازقة باطن المدينة. ولكنها فى نفس الوقت لها، ككل مقر اسلامى تقريبا، بضعة ملامح تختلف كل الاختلاف. فبينا فى جميع مدن اوربا تقريبا يشع ما ورثته عن رومه، وهو نموذج المخطط الهندسى ذى المحاور الرئيسية والساحة، لاتحوى فاس ميدانا عاما يقع عليه المعبد والمحكمة أو الكاتدرائية والبلدية، أو تتفرع منه اية شوارع منتظمة تطل عليها أبنية هامة ذات وجهات ونوافذ. فسبل المواصلات التى تصل الى وسط المدينة من أبوابها المختلفة ليست سوى دروب دواب تشق طريقها الملتوى، مقتفية ثنيات الأرض الى الأسواق القائمة من حول الجامعة. والعنصر الثابت "المبلور" ليس هنا جسم المدينة نفسه بل البناء المفرد المقفل من الخارج والمفتوح على صحنه فحسب، فهو يصور عالما قائما بذاته لايساهم فى حياة الشارع.

وفى وسط المدينة ومن حول المساجد الكبيرة تقع الأسواق التى تسقف أزقتها الضيقة عرائش من الغاب وتعرتسها الدوالى هنا وهناك كما لو كان المرء يطوف بداخل بناء واحد. وتقع أحياء السكنى من حول وسط المدينة فلايكاد المرء يتبين امتدادها، ذلك ان الأزقة المتفرعة من سبل المواصلات الكبرى المفضية الى البيوت كل على حده، ليست سوى ممرات جدران ضيقة عالية تتلوى متعرجة خلال رقعة البيوت التى تشبه خلايا النحل. وهى وافية بالغرض، اذ كانت البيوت لاتتنفس من الشوارع بل من أفنيتها المكشوفة الى أعلى. ولا يطابق هذا النوع من عمارة البيوت جو أفريقيا فحسب فهو اكثر من ذلك فى المفهوم الاسلامى للأسرة، هو حرم مقدس لايقربه احد. والبيت المغربى بوصفه خلية مقفلة شاهد على أن الوحدة الكامنة فى المجتمع الأسلامى سائدة فى كل جزء من هذا المجتمع على حده، قائمة فيه كل القيام. فكل مؤمن متزوج هو الامام فى أسرته الخاصة. وهو مستقل فى هذه الوظيفة عن المجتمع، وكل مسلم رشيد يحفظ تعاليم القرآن وسنة النبى يمكن ان يقوم فى عشيرته، صغيرة كانت او كبيرة، إماما.

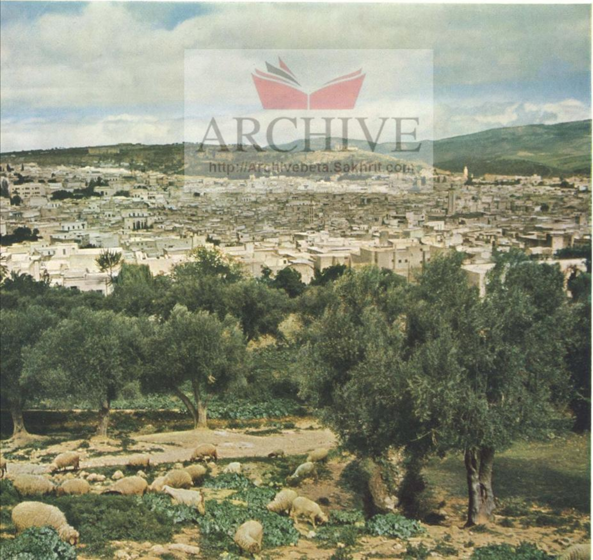
*

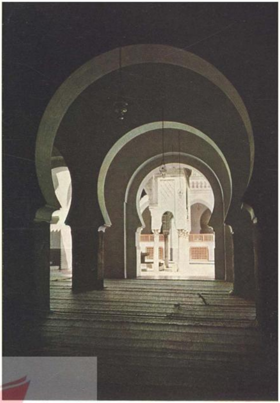
ان جامعة القرويين وجامعهم يتألف كله من أبهاء فسيحة مرتكزة على عمد من حول صحن مستطيل فيه نافورة تتلألأ فى أشعة الشمس. ويرسل الصحن ضوءه الى الابهاء يتصبب فوق الحصر المضفورة المفروشة بها الارض، ويترسل صعدا فوق العقود المتدلية من عمود لعمود. ومن عادة كل عالم أن يقعد عند عمود بعينه مسندا اليه ظهره، بينا يقعد تلامذته على الحصر القرفصاء بين يديه مؤلفين نصف دائرة. وينضم احيانا الى هذا المجلس على بعد فى خشوع، رجال من الشعب وآخرون من الريف فى الغالب ممن يكونون فى زيارة للمسجد، فينتهلون من علوم الدين. ويتخذ الدرس شكل الحديث، فيقرأ أحد التلاميذ من كتاب قديم ويستوقفه المعلم بين الحين والحين ليزوده بالشروح، أو يوجه بعض التلاميذ الى المعلم الاسئلة او الاعتراضات فيرد عليها على الدوام. واحيانا مايجرى هذا



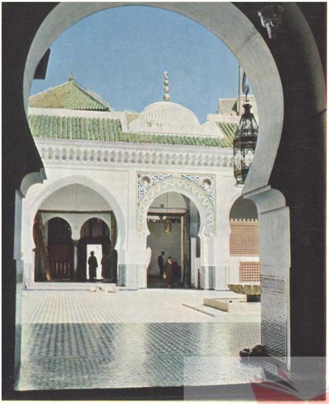
نظرة على فاس من الجنوب عبر سور المدينة

منظر للجانب المرتفع من مدينة فاس القديمة من الشمال





نظرة فى صحن الجامع والجامعة



نظرة تخترق أبهاء جامعة القرويين الى الصحن

الحديث على عجل متسما بالشدة كأنه مشادة، فيشبه عندئذ ماكان يسمى فى القرون الوسطى بالجدل. وقد كان مولاى على* يتحرج من كل عجلة، ولا يطيق ان يذكر أمامه مؤلف مقتضبا او غير مترحم عليه، ولاكان يجيز ان يسبق احد فى بسط فكرة تتابعها المنطقى، فكل حجر فى بناء مبدأ يجب ان يسوى ويصقل قبل ان يضاف اليه آخر. ومع ان الشبان الذين كانوا يستمعون اليه كانوا متلهفين جدا قلقين، ينشدون فى السر آفاقا جديدة مثيرة، فقد كانوا ينصاعون لقيادته السهلة الحذرة.

كان اذا انصرف المستمعون يبقى أحيانا وحده برهة، موليا وجهه شطر مكة. وعندئذ ياخذ فى التامل فيصقل اهابه ويروق كالشمع وتزداد حدود عظامه وضوحا، وتتسع عيناه فى ظلمة كأنما من خلفها وهج خفى، وتشرد نظرتها، فهو هنا يبدو اقرب الى النهاية منه الى عالمه، جالس منتصبا يكاد لايحرك ساكنا، اللهم الا تراوح جذعه تراوحا حثيثا يكاد لايلحظ كانما يستجيب هذا الجذع لعمود من النور يهتز وهو صاعد من حوله الى السماء.

* يعد كثير من المسلمين مولاى على الخليفة الروحى لاثنين من الرجال: جده مولاى العربى الدرقاوى الذى ايقظ التصوف الاسلامى فى أنقى صوره من جديد فى مستهل القرن التاسع عشر وأبوه مولاى طيب الشيخ الاكبر لطريقة الدرقاوية.

(مقتطف باذن كريم من كتاب تيتوس بوركارت، فاس مدينة الاسلام (دار نشر اورس جراف، اولتن ولوزان وفرايبورج، ١٩٦٠) ولدار النشر فضل الصور ايضا.

جوته والإسلام

بقلم عبدالرحمن صدقى

كثيرون من ابناء الغرب، كتبوا عن الإسلام والشرق. ولكن هؤلاء، كانوا فى الغالب الأعم، من الكاتبين المتخصصين، الذين لا يقرأ لهم، غير أهل التخصص امثالهم. ويأتى فى مقدمة هؤلاء الكاتبين، جهابذة العلماء، الذين يتسمون بالمستشرقين، فضلا عن بعض المؤرخين والأدباء وكتاب القصة، أمثال جوستاف ليبون Gustav Le Bon الفرنسى، وكارليل Carlyle الاسكتلندى وواشنطن ارفنج Washington Irving الامريكى، وبلاسكو ايبانيز Blasco Ibañez الاسبانى، وغيرهم من المحدثين، الذين احسنوا الشهادة للإسلام والعرب.

ولكن هذا جميعه لا يبلغ فى الشأن ما سيتناوله حديث اليوم، لأنه حديث على لسان علم من ثلاثة أعلام، يعدهم أهل الغرب، قمم الأدب عندهم فى كل زمان ومكان، وهم على حسب الترتيب الزمنى: دانتى الايطالى، وشكسبير الانجليزى، وجوته الألمانى.

اما الشاعر الايطالى دانتى فهو ـ كما هو معلوم ـ صاحب تلك الملحمة الشعرية، التى اسماها الكوميديا الالهية، وسمح فيها لخياله أن يتمثل الجحيم ـ كما فعل شاعرنا العربى أبو العلاء المعرى ـ متوغلا، فى دركات جهنم الى أسفل سافلين، واصفا لأهوالها دركا دركا معددا ما يلقاه فيها أهل الضلال على أيدى الزبانية، من أنواع العذاب والنكال. فاذا انتهى بالشاعر المطاف، ارتقى من هذه الهاوية، الى الأعراف القائمة بين الجحيم والنعيم حيث المطهر. وأخيرا يسبح خيال الشاعر الى السماء، متأثرا، بما ترجم فى عصره الى اللغة اللاتينية من قصة الاسراء الاسلامية. ولقد تعرض الشاعر المسيحى الايطالى فيمن تعرض لهم فى ملحمته ـ الى نبى الاسلام، محمد عليه الصلاة والسلام. ونحن اذا ذكرنا ما كانت عليه الكنيسة فى القرون الوسطى من شدة التعصب الدينى، لم نعجب من الموقف الذى وقفه من نبى الاسلام عليه الصلاة والسلام، شاعر القرون الوسطى المسيحى، وخاصة اذا ذكرنا أنه نظم ملحمته فى جو تتجاوب فيه أصداء الدعاية الكنسية، وتدوى فيه جلجلة المعارك الدموية فى الحروب المسماة بالصليبية، بين المسيحيين والمسلمين، حتى كان من أثر ذلك، أن تردد فى ملحمته، اسم صلاح الدين، فى ذلك بطل معركة حطين، وان يكن قد ذكره بشئ غير قليل من التكريم، لما اشتهر به صلاح الدين، فى ذلك الحين، من مواقف كريمة، مع خصمه ريتشارد قلب الاسد، بطل الصليبيين. واذا نحن تركنا القرون الوسطى، الى عصر النهضة الاوربية فى القرن السادس عشر، حيث ازدهر المسرح الانجليزى، نجد شكسبير، سيد المسرح العالمى، لم يتعرض فى مسرحياته بشئ يستحق الذكر الى نبى الاسلام العربى.

وأخيرا فى التاريخ المعاصر، وعلى وجه التحديد، فى القرن الثامن عشر فى شطره الآخر. نلتقى بالعلم الأخير من القمم الثلاث للادب الغربى: "جوهان ولفجانج جوته" Johann Wolfgang von Goethe كبير شعراء الالمان. فاذا هو على العكس من سابقيه لم تفته العناية بكل ما هو شرقى. فقد عكف منذ صباه، حتى آخر أيامه، على دراسة تاريخ الشرق وآدابه، فى شتى الوانه، وعلى اختلاف أوطانه، وتناول العرب فى جاهليتهم، كما تناول الاسلام وشخصية محمد عليه السلام فى الكثير من كتاباته: فى نقده الأدبى، وفى أدبه المسرحى، وفى أناشيده وأشعار دواوينه. وهذه الكتابات هى مدار حديثنا.

والواقع أن جوته رجل نادر المثال، لم ينحصر فى نطاق، ولم يستأثر به أسلوب، ولم ينذر نفسه لمذهب، ولم يكظه لون من الوان الحياة، بل عاش منهوم الحس ظاهره وباطنه، يستوعب كل ما صادفه، ويضيف الى حياته كل ما استطاع اضافته، كأن همه، أن يتحقق فى شخصه، الانسان كله، بجملته وبمعناه ألاعم المطلق. وهذا النزوع الى استيعاب الانسانية، كان حافز حياته الطويلة، من أولها الى آخرها.



فاوست لجوته (Goethes Faust) بالصور :
فاوست (تمثيل Will Quadflieg) : أجهدت نفسى فى دراسة الفلسفة والطب وتفقهت فى القانون. ولكن‌هيهات! وألمحت ايضا وياللأسف بعلم اللاهوت. ثم أراني، أنا الأحمق المسكين، مازلت، كاكنت من قبل، لم أزدد عقلا . . .

وقد كان من ذلك أن اجتمع فيه، الشاعر الشادى، والعالم الطبيعى، والمفكر، والفيلسوف. واقتسم تآليفه، الثائر، والمحافظ، والصوفى. ولم يكن جوته فى أدبه بالمواطن الألمانى وحده ولا بالاوربى وحده، بل كان العالمى، حتى ليتراءى لنا فى صورة جامعة، صورة من تعانق فيه الغرب والشرق.

وسيكون حديثنا الليلة، مقصورا على جوته الشرقى. .

كان طبيعيا، أن تكون أول المامة بالشرق، لشاعرنا جوته فى صباه، عن طريق التوراة، التى كانت أمه كثيرة العكوف على قراءتها، عميقة التشبع بها، الا أن جوته الصبى، كان اهتمامه للتوراة واعجابه بها، من ناحيتها الأدبية، بما تعرضه، من وصف للبيئات، ورسم للشخصيات، وعلى الأخص، ما ترويه من المغامرات القصصية، والمواقف العاطفية. فلما طاب له، وهو فى تلك السن الصغيرة أن يضع قصة لغلام فى مثل سنه، كتب قصة "يوسف وأخوته". ولما أحس فى نفسه يقظة العاطفة، عمد الى أسفار التوراة الشعرية، فنظم بعض مقطوعاتها العاطفية، مثل "نشيد الأنشاد".

وكان كل هذا طبيعيا، من الصبى الالمانى المسيحى.

فما الذى نقله الى الشرق الاسلامى، كما يتمثل فى القرآن الكريم، وفى حياة محمد النبى العربى؟

لقد جاء ذلك عن طريق مطالعة الشاعر، لسفر أيوب، من أسفار التوراة نفسها، فقد زودته مطالعته لهذا السفر، بفكرة رفيعة عما جبل عليه العربى من قريحة وطبيعة.

وقد يتساءل البعض، عن العلاقة بين هذا السفر العبرى من أسفار التوراة، وبين العربية. ولكن التحقيق العلمى فى عهد جوته قد نفى عن هذا الكتاب، نسبته الى موسى أو غيره من العبرانيين، وأثبتها بالأدلة والبراهين، للعرب المجاورين. وكان ذلك العالم المحقق هو "هردر" Herder استاذ شاعرنا جوته واستاذ عصره كله فى الأدب العبرى وتاريخ العبرانيين. فهو يقرر أن الفارق بين "سفر أيوب" وسائر التوراة، كالمسافة بين المشرق والمغرب. وذلك أن الشعر الموسوى، حتى فى رفيع المقطوعات، لا يخلو من ليونة ونعومة، بخلاف الشعر فى سفر أيوب، فهو جامع فى ايجازه البليغ، زاخر بمعناه العميق، الذى يتناول علاقة الانسان بالله، ووجه حكمته تعالى اذا امتحنه وابتلاه، وذلك فى عرض رائع بلغ الذروة العليا، فى العبارة والخيال والقوة. والواقع أن كل ما فى هذا السفر، فى جملته وتفصيله، شاهد على أنه نسيج وحده، اذ لم تتكرر قوالبه ومعانيه، فى غيره من أسفار العبرانيين، مما يقطع بأن صاحبه - كما قلنا - عربى، من مشايخ القبائل المجاورين، ولعله من الآدوميين. وهذا بعينه، ما كان قد ذهب اليه بعض آباء الكنيسة الأولين أنفسهم، من أن أيوب، هو نفسه، الذى كتب هذا الشعر بالعربية، وهى لغة بلاده الطبيعية، ثم جاء موسى، فترجمه الى العبرية. وقد أيدت هذا الرأى بوجه العموم، بحوث المتأخرين من العلماء المتخصصين، وأصبح من الحقائق المقررة منذ ذلك الحين. ولا معدى لنا من أن نشير هنا الى ظاهرة تدل على تأثر جوته، بهذا السفر العربى. فقد جاء فى فاتحته، تحدى الشيطان لله عز وجل، حين ذكر الله عبده أيوب، بالتقى والصلاح. وهذا بعينه، ما عمد اليه شاعرنا جوته، فى مسرحيته الكبرى "فاوست"، اذ جعل لها فاتحة فى السماء ذكر الله فيها عبده العلامة "فاوست" بالخير، فانبرى الشيطان يتحدى الله عز وجل، ويزعم القدرة على افساد عبد الله الصالح، والبلوغ به الى قرارة الشر.

وهكذا كان انتقال جوته، بتوجيه من العلامة الفيلسوف الأديب هردر، الى آفاق الشرق، وطلبه الوحى حتى أواخر أيامه من الشرق الاسلامى.

وطبيعى، أن لا يكون هنا، ما هو أجل قدرا، وأبلغ أثرا، من القرآن الكريم ونبى الاسلام العظيم.

وها هو ذا جوته، فى فرانكفورت عام ١٧٧٢، يعكف على تلاوة القرآن، فى ترجمة ألمانية، أنجزها يومئذ مستشرق فى ابناء بلدته. حتى اذا فرغ جوته منها، عكف من بعدها على تلاوة القرآن، فى ترجمة لاتينية سابقة لها. وما أن أتم جوته، تلاوة القرآن فى الترجمتين، حتى أقتبس بعض الآيات القرآنية نقلا عن الترجمة الألمانية. ونحن نعرف اليوم هذه المختارات بفضل طبعها بعد وفاته فيما طبع من مخلفاته.

ولقد ظل جوته طويلا، يمعن فى دراسة القرآن امعان الباحثين. وهو يقول، ان القارئ الاجنبى، قد يمله لأول قراءته، ولكنه يعود فينجذب اليه، وفى النهاية، يروعه ويلزمه الاكبار والتعظيم. ويستشهد جوته، فى كلامه عن القرآن الكريم، وما جاء به من تعاليم الدين، بهذه الآيات من سورة البقرة:

(ذلك الكتاب لا ريب فيه، هدى للمتقين، الذين يؤمنون بالغيب، ويقيمون الصلاة، ومما رزقناهم ينفقون، والذين يؤمنون بما أنزل اليك، وما أنزل



فاوست ومیفستوفولیس (تمثیل Gustav Gründgens)



من قبلك، وبالآخرة هم يوقنون، أولئك على هدى من ربهم، وأولئك هم المفلحون. ان الذين كفروا، سواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون، ختم الله على قلوبهم، وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة، ولهم عذاب عظيم) صدق الله العظيم. ويقول جوته، ان القرآن يردد هذه التعاليم، ويكرر البشير والنذير، سورة بعد سورة. ولا يرى جوته فى هذا الترديد والتكرار ما يراه النقاد الغربيون من دواعى الملل، لأن محمدا لم يرسل برسالة "شاعر" للتفنن فى القول، والتنويع فى ضروب الكلام، وعرض الصور المزوقة من الأخيلة والأوهام، لاستحداث اللذة، واستخفاف الطرب على نحو ما يفعل الشعراء. بل ان محمدا بنص القرآن بعيد عن هذا الوصف، انه "نبى" مرسل لغرض مقدر ومرسوم، وهذا الغرض هو اعلان الشريعة، وجمع الأمم حولها لينضموا تحت لوائها. فالكتاب المبين المنزل على محمد، انما بعث به الى الناس أجمعين للهداية والايمان وتقرير اليقين. ومن ثمة نرى القرآن، اذا عرض للقصص الدينى، لم يعرضه معرض التاريخ والاخبار، بل يقتصر منه على مكان الحكمة، ومضرب الأمثال ومواضع الاعتبار.

ويظهر لنا نحن المسلمين، فى شعر جوته الأخير الذى أسماه "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى"، تأثره العميق بالقرآن فى روحه وعباراته. فالقارىء المسلم لا يسعه الا أن يذكر من الآيات القرآنية أكثر من واحدة، حين يقرأ المقطوعة التالية لجوته، وعنوانها "تعويذة":

"لله المشرق والمغرب، وفى راحتيه الشمال والجنوب جميعا. هو الحق، وكل ما شاء بعباده فهو الحق. سبحانه له الاسماء الحسنى. وتبارك أسمه الحق. وتعالى علوا كبيرا. آمين.

"ينازعنى وسواس الغى، وأنت المعيذ من شر الوسواس الخناس، فاللهم أهدنى فى الأعمال والنيات، الى الصراط المستقيم.

"ومهما زينت النزعات والشهوات، فالنفس لا تذهب شعاعا، ولا تضيع ضياعا، ولا تلبث، بما أودع فيها من الحافظ والاباء أن تنطلق عارجة الى أوج العلاء.

"وللناس فى ترديد أنفاسهم، آيتان من الشهيق والزفير: هذا يفعم الصدر، وهذا يفرج عنه. كذلك الحياة عجيبة التركيب.

فاشكر ربك اذا بليت، واشكر ربك اذا عوفيت".

وقد كانت هذه المقطوعة، من المقطوعات التى اختارها روبرت شومان، أحد عباقرة الموسيقى من الألمان، فألف فيها لحنا موسيقيا، أودع فيه - كعادته - فيضا من رقته، وقبسا من حرارته، مع سبحات خياله المحلق الرومانتيكى.

ويسرنا ان تشاركوا فى سماع هذا اللحن، استيفاء للأثر الفنى، من ناحيتى الأدب والموسيقى جميعا.

ونعود الى حديثنا عن جوته، لنقول، انه يعمد أحيانا فى شعره، الى التضمين الصريح من القرآن الكريم. ومن ذلك تضمينه للآية الكريمة: "ان الله لا يستحى أن يضرب مثلا ما، بعوضة فما فوقها". فيقول فى مقطوعة له بعنوان "التشبيه": "لم لا أصطنع ما شئت من التشابيه، والله لايستحى أن يضرب مثلاللحياة بعوضة؟ "لم لا أمطنع ما شئت من التشابيه، والله يجلو لى فى جمال عينى الحبيبة، لمحة من جماله، رائعة عجيبة."

وغير خاف أن العالم المسيحى، كان بطبيعة الحال فى أيام الحروب الصليبية، وفى أثناء الفتوحات العثمانية فى اوروبا، سىء الرأى فى صاحب الدعوة الاسلامية. وكانت الكنيسة الكاثوليكية تتجاهل كتب السيرة النبوية، ليتسع المجال، لتصوير محمد، على خلاف صورته التاريخية.

ثم أخذ الموقف فى القرن الثامن عشر الذى يسمونه "عصر النور" يدخله التحسن شيئا فشيئا، على نحو مطرد، ولاسيما بعد أن ترجمت الى اللاتينية سيرة النبى عن المؤرخ العربى أبوالفدا.

وجدير بنا مع ذلك، ألا نتوقع ممن ليسوا على هذا الدين، أن يتحدثوا عن صاحب الدعوة الاسلامية، كما نتحدث نحن المسلمين. بل حسبهم، وهذا قصاراهم، ما كان من هدمهم الخرافات المزرية التى أشيعت عن محمد فى العالم المسيحى، وما كان من اظهارهم محمدا، للعالم المسيحى، مؤمنا صالحا يعبد الله ثابت اليقين، ومجاهدا ارادت مشيئة الله أن تتخذه من المرسلين، لنشر عقيدة التوحيد فى العالمين.

وليس يسعنا، اذا ذكرنا هؤلاء المنصفين، الا أن نضع فى طليعتهم صاحب هذا القول المبين وهو شاعرنا جوته، اذ يقول فى بعض أشعار الحكمة من ديوانه:

اذا كان الاسلام معناه، التسليم لله،
فاننا - لا محالة - أجمعين،
نحيا ونموت، مسلمين.

واذا نحن علمنا، ان جوته الصبى، كان منذ حداثته الاولى، مولعا بالمسرح، لم نعجب بعدها اذا علمنا ما انعقد عليه عزم جوته الشاعر الشاب من تأليف تمثيلية عن "محمد"، وكان من شروعه فى ذلك فعلا عام ١٧٧٣، اذ نظم منها ذلك العام، فاتحة الفصل الاول: "مناجاة محمد" وهو ـ عليه السلام ـ فتى، وقد خلا بنفسه ليلا، بعيدا فى جوف البادية المترامية، تحت سماء سافرة النجوم صافية.

وقد اعتمد الشاعر فى المناجاة، على مضمون هذه الآيات من سورة الأنعام، فى دحض الشرك:

(واذ قال ابراهيم لأبيه آزر، أتتخذ أصناما آلهة، انى أراك وقومك فى ضلال مبين. وكذلك نرى ابراهيم ملكوت السموات والأرض، وليكون من الموقنين. فلما جن عليه الليل، رأى كوكبا، قال هذا ربى. فلما أفل، قال لا أحب الآفلين. فلما رأى القمر بازغا، قال هذا ربى. فلما أفل، قال لئن لم يهدنى ربى، لأكونن من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة، قال هذا ربى، هذا أكبر. فلما أفلت، قال ياقوم انى برىء مما تشركون. انى وجهت وجهى للذى فطر السموات والارض حنيفا، وما أنا من المشركين)

ثم يختم الشاعر مناجاة النبى بقوله:

"فارتفع، أيها القلب العامر بالحب، نحو الخالق
انك وحدك مولاى يا رب!
انك الحب المحيط بكل شىء
خالق الشمس والقمر والكواكب
خالق السماء والارض، وخالق نفسى"

وبعد هذه المناجاة، يدير شاعرنا حوارا بين محمد ومرضعته حليمة:

محمد : (يرى شبح حليمة مقبلة، فيقول مخاطبا نفسه) حليمة! أكان لابد من قدومها، فى هذه الساعة العامرة بالسعادة؟
(مخاطبا حليمة) ماذا تريدين منى يا حليمة؟

حليمة :لا تقلقنى هكذا يا بنى الحبيب، انى أبحث عنك منذ غروب الشمس. لا تعرض شبابك الغض لأهوال الليل ومخاطره

محمد :الليل والنهار، سيان عند الأشرار. ان الرذيلة وحدها، تجر الى التهلكة، كما تستجلب الضفدع سم الأفعى . . . وقد يكون الصبا كالتعويذة النافعة، تحت هذه السماء الرائعة

حليمة :تظل وحدك طول الليل، بعيدا فى هذه البادية، التى يعيث فيها الذوبان وقطاع الطريق

محمد :لست وحدى. ان الله ربى، يؤنس وحدتى

حليمة :أرأيته؟

محمد :ألا ترينه؟ عند كل عين جارية، وتحت كل شجرة مزهرة، أراه بعين البصيرة، مقبلا على، وأحس حرارة عطفه وحبه. ما أعظم عرفانى لفضله، وتسبيحى بحمده! لقد فتح صدرى، وانتزع الشغاف عنه، لأحس قربه فى الصميم من قلبى

حليمة :انك حالم واهم! . فكيف يمكن أن تكون حيا بعد أن فتح صدرك

محمد :سأدعو ربى ليلهمك أن تفهمينى

حليمة :ومن هو ربك؟ أهو هبل أم العزى؟

محمد :يا للخالق المساكين! انك تتوجهين بحبك الى حجر!. انك تطلبين من الصلصال أن يحميك! هذه الارباب، ليس لها أذن تسمع الدعاء، ولا قدرة لها على تلبية النداء.

حليمة :ان الحجر يعمره عامر، والصلصال يحوم حوله حائم، وانه ليسمعنى، وهو قادر عظيم

محمد :ماذا يمكن أن تكون قدرته، وهناك ثلاثمائة مثله

حليمة :أليس مثل ربك أحد

محمد :لو أن للرب كفوا، أيكون بعدها ربا؟

حليمة :فى أى مكان يحل

محمد :فى كل مكان

حليمة :سيان هذا والقول أنه غير ذى مكان. فكيف اذن تدركه

محمد :اللهم ابتهل اليك، أن تنقذ البشر من ضلالهم، فهم أجمعون، اليك يارب راغبون، والى وجهك الكريم متطلعون

وقد ورد فى مذكرات جوته التى أسماها "شعر وحقيقة"، ما يفيد أنه نظم أشعارا غنائية عديدة، لتأخذ مكانها من تمثيلية محمد. ولكن ما بقى منها فى ايدينا نشيد واحد، كان قد نشره الشاعر، فى التقويم الشعرى الصادر عام ١٧٧٣ .

وهذا النشيد على صورة مقطعات يتناوب انشادها "على" القائد الشجاع الأمين، وزوجته "فاطمة"، بنت الرسول، فى تحية النبى عليه الصلاة والسلام. والنشيد تصوير رائع لهذه القوة التى فجرها الله، على يد

رسوله خاتم المرسلين، ووصف شعرى لفيض الاسلام، وسرعة ذيوعه حتى انتظم النجاد والوهاد، وبلغ الى المحيط الأعظم:

علي :انظروا الى السيل العارم القوى، وقد تحدر من الجبل الشامخ العلى، أبلج متألقا كأنه الكوكب الدرى

فاطمة :لقد أرضعته من وراء السحاب، ملائكة الخير، فى مهده بين الصخور والأدغال

علي :وانه لينهم من السحاب، مندفعا فى عنفوان الشباب، ولا يزال فى انحداره، على جلاميد الصخر، يتنزى فائرا، متوثبا نحو السماء، مهللا تهليل الفرح

فاطمة :جارفا فى طريقه، الحصى المجزع، والغثاء الأحوى

علي :وكالقائد المقدام، الجرئ الجنان، الثابت الخطى، يجر فى اثره جداول الربى

فاطمة :ويبلغ الوادى، فتتفتح الأزهار تحت أقدامه، وتحيا المروج من أنفاسه

علي :لا شئ يستوقفه، لا الوادى الوارف الظليل، ولا الأزهار تلتف حول قدميه وتطوق رجليه، وترمقه بلحاظها الوامقة. بل هو مندفع عجلان، صامد الى الوهاد.

فاطمة :وهذه أنهار الوهاد، تسعى اليه فى سماح ومحبة، مستسلمة له، مندمجة فيه، وهكذا هو يجرى فى الوهاد، فخورا بعبابه السلسال الفضى

علي :الوهاد والنجاد، كلها فخورة به

فاطمة :وأنهار الوهاد، وجداول النجاد، تهلل جميعا من الفرح متصايحة

علي وفاطمة :خذنا معك، خذنا معك

فاطمة :خذنا معك الى البحر المحيط الأزلى، ينتظرنا باسطا ذراعيه. لقد طال ما بسطهما ليضم ابناءه المشتاقين اليه

علي :وما كان هذا الفيض كله، ليبقى مقصورا على الصحراء الجرداء. ما كان هذا الفيض، ليفيض فى رمال الرمضاء، وتمتصه الشمس الصالبة فى كبد السماء، ويصده الكثيب من الكثبان، فيلبث عنده غديرا راكدا من الغدران. أيها السيل خذ معك أنهار الوهاد!

فاطمة :وجداول النجاد

علي وفاطمة :خذنا معك، خذنا معك

علي :هلم جميعا، هوذا العباب يطم ويزخر، ويزداد عظمة على عظمة. هوذا شعب بأسره، وعلى رأسه زعيمه الأكبر، مرتفعا الى أوج العلا، وهو فى زحفه الظافر، يجوب الآفاق، ويخلع اسمه على الأقطار، وتنشأ عند قدميه، المدائن والأمصار

فاطمة :ولكنه ماض قدما لا يلوى على شئ، لا على المدائن الزاهرة، ولا على الأبراج المشيدة، والقباب المتوهجة الذرى، ولا على صروح المرمر، وكلها من آثار فضله

علي :وعلى متن عبابه الجبار، تجرى منشئات السفن كالأعلام، شارعة أشرعتها الخفاقة الى السماء، شاهدة على قوته وعظمته. وهكذا يمضى السيل العظيم، الى الأمام بأبنائه

فاطمة :ويمضى الى الأمام ببناته

علي وفاطمة :الى أبيهم، ذلك البحر العظيم، ينتظرهم، ليضمهم الى صدره، وهو يهلل ويكبر زاخرا بالفرح العميم.

ولعل هذا الحوار الشعرى، فى تحية النبى، كان مقصودا به أن يكون ختام المسرحية، أومشهدا قبيل ختامها

ولم تزل فكرة هذه التمثيلية الشعرية، عن "محمد" ماثلة فى مخيلة جوته، حتى وضع مشروعها. وعلى مقتضاه تبدأ الرواية بنشيد يرتله محمد، وحده فى جوف الليل تحت السماء الساجية، فيشعر بنفسه العاكفة على التأمل والتفكير، تسمو صعدا الى الله، الواحد الأحد، الذى تستمد سائر الكائنات آية وجودها من وجوده. ويكاشف النبى بهذا الهدى، زوجته خديجة، فتؤمن به عن طيب نفس، أول من يؤمن.

وفى الفصل الثانى، يقوم النبى، يناصره "على"، بالدعوة الى دينه، بين عشيرته وقومه. فيلقى العطف من فريق، والمعارضة من فريق، كل على حسب طبعه، وتركيب مزاجه واستعداد نفسه. ويقع الخلف بين القوم، وتشتد الملاحاة، ويضطر النبى الى الهجرة.

وفى الفصل الثالث، ينتصر محمد على خصومه، ويطهر الكعبة من الأوثان. وتستوى دعوة النبى شريعة مقررة، ويظهر الرجل السياسى، الى جانب الرجل الدينى.

وفى الفصل الرابع، يتابع محمد مغازيه، ويتخذ لها عدتها ويتوسل بوسائلها. وتدس له السم امرأة من يهود خيبر، ثكلت أخاها.

ليلة والبورغس ◄





وفى الفصل الخامس، يبلغ محمد أوج كماله، وتتجلى عظمته الروحية. وتعاود محمدا عقابيل الشم. ويلزم الفراش، فراش المرض الأخير. لقد أتم النبى رسالته، وآن له أن ينتقل الى جوار ربه.

ومما يؤسف له أن تقف مثل هذه المسرحية، عند حد المشروع.

ولقد ظل جوته، على اعجابه بالقرآن والاسلام، حتى نهاية حياته.

وبعد هذا الذى تقدم بنا، من عكوف جوته فى "ويمار"، على مطالعة ما صدر من ترجمات للقرآن العربى، ومن تراجم، لسيرة النبى العربى، الذى أنزل عليه القرآن وأرسل به، لم يبق أمام شاعرنا الالمانى، للاحاطة بالموضوع من بقية نواحيه، الا أن يطلع كذلك، على الشعر العربى القديم.

فلا غرو، اذا رأينا جوته فى عام ١٧٨٣، يبادر بالاتصال ببعض المكتبات، لتوافيه بالمعلقات العربية فى ترجمتها الانجليزية التى أصدرها فى لندن المستشرق "وليم جونز" فى ذلك العام نفسه. وما كاد الكتاب يرد على شاعرنا، وتحتويه يداه، حتى أكب عليه يطالعه فى روية وامعان. وقد ظهر أثر هذا الاستغراق فيما نظمه بعدها، من المقطوعات الحماسية، عن الفارس العربى وعن العمامة العربية والشعر العربى.

وفى هذه المعلقات العربية، عاش جوته مع عرب الجاهلية، من الرعاة المقاتلة، وهم لا يبرحون فى غارات أثر غارات، يشعل نارها ويؤجج أوارها، ما كان لا يبرح قائما بين قبائلهم، من تراث قديمة دفينة، أو خصومات طارئة مستحدثة.

ويقول جوته، ان هذه المعلقات، تحدثه بأقوى بيان، عن العصبية التى كانت تربط أبناء القبيلة، وتصور له فى أوضح صورة، ما انطبع عليه العربى من روح الاقدام والبسالة، والتحرز من العار، والاستمساك بدرك الثأر، وطلاب المجد والتماس الفخار.

وان القارىء لا يتمالك نفسه من الدهشة، لما يبديه جوته، من قبول سمح سخى، للتشبع بالروح العربى. فقد أجمع كتاب الغرب، على رأى لا يخلو من شبهة التعصب الذميم، وهو أن الحضارة الحديثة مهدها يونان القديمة. فلنسمع هنا الى الشاعر الألمانى، يعلن فى حماسة وايمان قوى، عدوله عنها الى حضارة الشرق العربى.

وهذا ما قاله جوته، فى احدى مقطعات ديوانه الشرقى:

"دع الاغريقى المثال، يجبل الطينة، ويصنع التمثال. وليفتتن بعدها ما شاء الافتتان، بالدمية التى أبدعتها يداه الصناعتان.

"أما نحن، فان متعتنا لجة الفرات، نسبح فيها مسترسلين مع عنصر الماء، حتى اذا ارتوت غلة النفس، تفجرت أفاويق الشعر فياضة مترنمة.

"وهنا فليغترف الشاعر بكلتا يديه، من هذا الفيض، فان ماءه الطهور، ليتكور فى يديه، متلألئا كالبلور".

كذلك يعرض الشاعر الالمانى، الى أغراض الشعر، فلا ينكر على العرب تقسيمهم الشعر الى أبواب أربعة: الغزل، والخمريات، والمديح، والهجاء.

وفى هذا يقول:

"كم هى العناصر التى يتألف منها الشعر، فترضاه الخاصة، ويلذ سماعه للعامة؟

"أولها الغزل. فقد قال الشعراء: اذا قيل شعر، فالنسيب المقدم. أجل. أن الحب اذا دخل الشعر زاد نبراته عذوبة وحلاوة.

"ثم الخمريات، اذ على الشعر أن يردد رنين الأقداح، وهى تتلألأ بما فيها من عتيق الراح، كأنها الياقوت فالعشاق والندامى هم وحدهم، من نرتاح لهم، ونستطيب مجلسهم.

"كذلك تطيب الحماسة فى الشعر، اذ يقرع السمع بصليل السيوف، ودوى النفير، وجلبة الوغى. فاذا انجلت المعركة عن البطل الظافر كان من حقه المديح بما أبداه من العزيمة وشدة البأس، وما أصاب فى ميدان الشرف من الغلبة والنصر.

"ولا معدى للشاعر، فى آخر الأمر، عن استنكار أشياء شتى، والتعرض لأصحابها بالهجاء المر. فما كان لمثله، أن يلقى الكريه القبيح، بمثل ما يلقى المستحب المليح.

"فاذا اجتمعت للشاعر هذه العناصر الاربعة. فقد أشاع الحياة والبهجة، بين الورى أجمعين، الى أبد الآبدين"..

ويبلغ من تأثر جوته، بمطالعاته فى الشعر الجاهلى، أن تستهويه حياة رجل البادية العربى، فيقول فى مقطوعة له، بعنوان: "المنن الأربع":

"لكى يسعد العرب فى بيدائهم، راتعين فى بحبوحة فضائهم، أولا هم المولى ذو الفضل العميم، أربع منن:

"أولى هذه المنن: العمامة، وهى زينة، أروع من التيجان كافة.
"ثم الخيمة تحملونها من مكان الى مكان، حتى يعمروا كل مكان.
"ثم حسام بتار، هو أمنع من الحصون وشاهق الأسوار.
"وأخيرا - وليس آخرا - القصيد، الذى يؤنس ويفيد، ويستهوى أسماع الحسان الغيد".

ويسترسل شاعرنا الالمانى فى حماسته، حتى ينتهى الأمر به الى النقمة على حياة المدنية، والى التكبير والتهليل، لما ينعم به الفارس البدوى، من الحرية:

"دعونى أركض - كما يهوى فؤادى - على صهوة جوادى، واقبعوا أنتم فى بيوت المدر وخيام الوبر! انى لأنطلق جذلان فى هذا الفضاء الشاسع، وليس فوق عمامتى الا النجوم الزواهر. وما زينت السماء الدنيا بمصابيح، الا هدى للناس، ومتعة للناظرين".

ولقد بلغ هذا الشغف بالشرق العربى، غاية مبالغة من جوته، حتى كان يعالج محاكاة الكتابة العربية، واقامة حروفها، ورسم كلماتها، وتوجيه سطورها من اليمين الى اليسار، على خلاف الكتابة الافرنجية. وقد جره هذا الشغف الى التغنى بالقلم العربى، المتخذ من القصب. فنظم فيه مقطوعة بعنوان "القلم":

"تخرج الأرض من القصب هذه الأعواد، للترفيه بها عن العباد. فاللهم اجعل أصدق المشاعر وألطف الأفكار، تفيض من القلم الذى أخط به هذه الأشعار"

والواقع أن الأشعار التى سطرها جوته، لا يكاد يكون لها نظير، لا فى صدق المشاعر ولطف الأفكار فحسب، بل فى الموسيقية وحلاوة النغم كذلك. ومن أجل ذلك، تفقد أغانيه أحيانا الكثير فى الترجمة النثرية. وهذا ما حدانى الى الاجتراء على ترجمة بعضها شعرا. فأستأذنكم، فى عرض هذه الجرأة عليكم، فى مقطوعتين، كلتاهما من وحى المساء وعنوانهما "أغانى السارى"، وقد لحنهما علم من أعلام الموسيقى علمة، والاغانى خاصة، وهو Franz Schubert واليكم المقطوعة الأولى:

Wanderers Nachtlied

مناجاة السكينة (١٢ فبراير عام ١٧٧٦)

يا من، اذا أنحى على العانى البلاء
وسجا المساء، حنت عليه من السماء
هبطت ببلسمها، تداوى مهجة
لم يبق من أرماقها الا ذماء
انى بلوت السعى، حتى ناء بى
طول الجهاد، وما لسعى من غناء
هذى مآسيه، وذى أفراحه
فى كل حاليها، عناء فى عناء
فاليك قلبى - يا سكينة - فاهبطى
لا تبرحيه، ان هبطت مع المساء

والآن اليكم المقطوعة الثانية وقد نظمها الشاعر فى الثالث من سبتمبر عام ١٧٨٣ وهو فى غابة Ilmenau وسطرها بالقلم الرصاص على الحائط الخشبى لدار صغيرة فى اعلى ذروة لمرتفعات الغابة.

فلما عاد الشاعر فى السادس والعشرين من أغسطس عام ١٨٣١، وقد بلغ الثانية والثمانين من عمره، أى قبل وفاته بأشهر معدودات، وقع نظره على هذه المقطوعة التى كان قد كتبها منذ ثمان وثلاثين سنة، فاغرورقت عيناه بالدموع وهو يردد منها البيت الأخير. والمقطوعة أشهر ما نظمه شاعر فى اللغة الالمانية وان كانت من الأغانى القصار:

Über allen Gipfeln ist Ruh

هذى أعالى الروابى ✻ سادت عليها السكينه
والدوح، لا حس فيه ✻ للريح تثنى غصونه
والطير، بعد اصطخاب ✻ فى الغاب، كف لحونه
يا نفس، أنت وشيكا ✻ بمثل ذاك رهينه

ولكن السكينة التى لم يكن الشاعر يحب شيئا حبه لها، حتى كان كثيرا ما يهرب اليها من الحب نفسه، هذه السكينة، لم يظفر بها الشاعر، على الرغم من حرصه عليها، الا فى القليل النادر، وخاصة فى المرحلة الأخيرة من حياته. فقد قام نابليون يكدر على الدنيا صفوها، فى سبيل أطماعه التى لا حد لها. فكانت أوروبا تتزلزل، تحت أقدام الجيوش من سائر الاجناس، ويصطبغ أديمها بدماء الالوف من القتلى والجرحى، ويمزق فضائها قصف المدافع، ويطبق على آفاقها مثل نار الجحيم ودخانها.

من هذا الجحيم المضطرم فى الغرب، أزمع الشاعر الهجرة. لقد ترك "فيمار" الى الجنوب المشمس المشرق. وزاد عكوفه على قراءة كتب الرحلات الى الشرق، وعلى مطالعة الشعر الشرقى، وخاصة شعر حافظ الشيرازى.



وما زال اقبال الشاعر الالمانى بكل جوارحه وقوى نفسه وخياله على الشرق يزداد، حتى أظله واشتمله، وأحاط به واحتواه، بحيث صار له موطنا وبيئة. انه اليوم يحس من نفسه، كأنه ابن الشرق من فرعه الى أخمص قدمه، رافلا فى الجبة الفضفاضة، متوجا بالعمامة الفخمة، متمشيا مشيته الحالمة فى فضاء ساحر مشرق، بين النخيل ذات الشطاط، على ضفتى دجلة والفرات، أو بين الخمائل وبساتين الورد فى شراز، ينطلق بالحكمة وينشد الأشعار، حتى لينسى أنه جوته، ويخال نفسه شيخه الفارسى، حافظ الشيرازى بذاته وسمعته، وفى مقامه الأثير بين جنات المصلى ونهر ركناباد، غافلا عن الخلق بما وسعته نفسه، مستغرقا فى احساسه وحسه، يترنم بشعر الغزل.

وهكذا طابت مرة أخرى، لشاعر الغرب، هجرته العظمى الى الشرق. وها هو ذا يتغنى بما أسماه :

نشيد الهجرة

"الشمال والغرب والجنوب. أقطارها تتناثر، وعروشها تتطاير، ودولاتها تنهار.

"فهاجر، وامض الى الشرق الطهور، تستروح الطيب من الآباء الطيبين. وبالحب، والنشوة، والغناء، يرد عليك "الخضر" القائم على عين الحياة، ريعان صباك.

"هناك، فى ظل النقاء والصدق، تطيب لى الرجعى الى تلك الازمان، التى تلقى فيها بنو الانسان كلمة الحق، منزلة من الله بلسان أهل الارض.

وكان جوته، قد قرأ فى ديوان حافظ، أبياتا من غزله، يتغنى فيها بشوق الفراشة الى اللهب، وراحتها فى الاحتراق به. فخرج من تلك الابيات للشاعر الفارسى الصوفى، بمعنى غير شوق المتصوفة الى الفناء. وذلك أن جوته لم يكن به قط شوق الى الفناء، وانما شوقه الى التجدد. وهذا ما يجيش الساعة بنفسه. أليس هو غيره بالأمس؟ وهل يشوقه اليوم، الا أن يحترق كالفراشة فى لهب عشق جديد، ليتم له فى سمته الشرقى، انبعاث جديد؟ . . . انه ليشرح هذا الحنين السعيد فى مقطوعة من أروع الشعر:

الحنين السعيد

"فى ليالى الحب الندية، التى أنت فيها، تتلقى الحياة، وتبذل الحياة، تستحوذ عليك عاطفة غريبة، اذ يسطع سنا السراج الساجى، فلا تطيق بعدها البقاء

فى الظلمة، ويستدرجك شوق جديد، الى قران أسمى وأعلى. ولا يقعدك المدى، بل تخف مبادرا، مفتونا. فاذا أنت، يا عاشق النور، يا صنو الفراشة، ذائب محترق.

"مت وتحول خلقا جديدا . . . انك ـ ما جهلت هذا ـ باق، على ظهر الأرض المظلمة، ذلك الضيف الكئيب الحزيـن.

ولقد قدر للشاعر، أن ينال ما تمناه. قدر له أن يستعيد شبابه، متحولا الى خلق جديد، حين أحب من جديد، ساعة لقى فى الرابع من أغسطس عام ١٨١٤، الفتاة الشابة "مريـان يونج" Marianne Jung، وكانت فوق جمالها وصباها، تتذوق الشعر وخاصة شعره، فضلا عن حذقها للموسيقى والغناء. فنظم الشاعر فيها مجموعة من المقطوعات، تمتاز على سائر شعر ديوانه الشرقى، بما يعتلج فيها من عاطفة شخصية، اضطرمت نارها، بقلب الشاعر الشيخ، فجعلت العاطفة أشد تأججا وتوهجا. كما أضرمت مثل هذه النار، بقلب الفتاة، فجعلت من هذه القارئة الجميلة، شاعرة أجابت على بعض مقطوعات الشاعر الكبير، بمقطوعات مثلها، فى طبقتها، وفى قوتها وبلاغتها . ونذكر من ذلك، مقطوعة للشاعر واجابة الحسناء عليها.

هـو : "يا للغدائر الخلابة التى تيمتنى! لقد أوقعتنى شباكها فى هذه الطلعة الحلوة الجلواء. وليس عندى، أيتها الحسناء ما يضارعك. ليس لى قلبى، وهو كعهده يتملاء ثم يتفتح كالزهرة اليانعة. انه تحت الثلج الأشيب، بركان مسجور يجيش بحبك. لقد علت وجهى منك حمرة، كما اصطبغت من الفجر مراقى الجبال الوعرة. وآنس الشاعر مرة أخرى فى نفسه، نفحة الربيع ووقدة الصيف".

هـى : "والله لا أرضى لك التلف، فان الحب يذكى الجب ويؤكده. فابق بصبابتك زينة لصباى. وما أشدنى زهوا بمحبتك، كلما سمعت اطراء الناس لعبقريتك. فانما الحب الحياة، والعبقرية حياة الحياة".

وكان الشاعر قد اختار لمعشوقته "ماريان" الاسم الشرقى "زليخا" فى قصة "يوسف وزليخا" المشهورة، ولكنه أبى أن يتسمى "يوسف" ابتعادا عن دعوى الشباب

جريته (تمثيل Ella Büchi)
الصور: روزمارى كلاوزن (Rosmarie Clausen, Hamburg)

والحسن، وآثر أن يتخذ اسم "حاتم"، مثال السماحة والجود عند العرب، اشارة الى أن الشاعر قد وهب قلبه للحب. وكان الشاعر قد أوشك على الانتهاء من نظم ديوانه الأخير، الذى أسماه "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى". فأفرد لأشعاره فى المعشوقة الجديدة جزءا أضافه الى الديوان، باسم "كتاب زليخا"، وجعل موضعه وسط الأجزاء الأخرى، أى موضع القلب من الديوان.

ولقد جعل جوته اهداء ديوانه "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى"، تحية شعرية كتبها بالالمانية، لتكون على جلدة الكتاب اليسرى، كما جعل ترجمتها العربية التى وضعها المستشرق "سلفستر دى ساسى" لتكون على جلدة الكتاب اليمنى. وهذا نص التحية باللغة العربية:

يا أيها الكتاب، سر الى سيدنا الأعز
فسلم عليه بهذه الورقة
التى هى أول الكتاب وآخره
يعنى أوله فى المشرق، وآخره فى المغرب

والناظر فى الديوان الشرقى الغربى، يستطيع أن يصور لنفسه، شيخوخة ناظمه جوته أصدق التصوير، حين يتطلع الى مشهد الشمس، دالفة نحو الغروب فى أروع مجاليها، على الأفق الغربى ضياء شعشعانيا ليس لجلاله مثيل. واذا كانت فى ساعة الأصيل تشتبك الظلال، وتصطبغ الموجودات جميعها بصبغة مشتركة، ويشملها وهج واحد، فلا غرو أن يكون كذلك شأن ديوان الشاعر الأخير، الديوان الشرقى للمؤلف الغربى.

ولقد عالج جوته فى ديوانه أساليب النظم فى غزل حافظ الشيرازى، ولكنه لم يلتزم قيودها فى الوزن والقافية، الا فى القليل، اذ كان لا يريدها قناعا خلابا، ولا يرتضى التضحية بجوهر نفسه.

ولقد توفر جوته، بعد أن استقر فى فيمار مرة أخرى، على مراجعة هذه الاشعار وكانت مرتبة على حروف الهجاء، فقسمها على حسب الموضوعات الى اثنى عشر سفرا، وهذه هى باسمائها الأصلية الشرقية، على الترتيب:

كتاب المغنى. كتاب حافظ. كتاب العشق.
كتاب التفكير. كتاب السخط. كتاب الحكمة.
كتاب تيمور. كتاب زليخا. كتاب الساقى.
كتاب المثل. كتاب الفرس. كتاب الخلد.

وحسبنا أن نستشهد من كتاب الخلد، بمقطوعة أو مقطوعتين، ليكونا - بعد ما أطلنا فيه من الكلام - بمثابة مسك الختام:

تحية الشهداء فى وقعة بدر

"لينذب الأعداء قتلاهم، فانهم من الهالكين. أما الشهداء من المجاهدين، فلا تندبوهم، فانهم أحياء فى أعلى عليين

"لقد فتحت السماء السبع، أبوابها لهم أجمعين. وها هم أولاء يطرقون أبواب الجنة، يدخلونها بسلام آمنين. وقد أخذ منهم العجب، وغلبت عليهم نشوة الطرب، اذ يجتلون، من مجالى الجمال والجلال، ومطالع السناء والبهاء، ما اكتحلت به عين النبى فى ليلة الاسراء، اذ أقله البراق الى السماء، وطاف به السبع الطباق، فى لحظة خاطفة.

"وفى هذه الحنة، جنة النعيم، تقبل على أجنحة النسيم، أسراب الحور العين. فانعم، أيها المجاهد الشهيد، بالنظر اليهن. فبالنظر وحده، ترتوى غلتك، وتشبع شهوتك. وانهن ليقبلن عليك، ويسألنك عما أتيت من جلائل المساعى، أو ما خضته من المعارك الحامية الدامية المحفوفة بالمهالك. ان كونك بطلا، أمر مفروغ منه، مقطوع به عندهن، والا ما كنت هنا بينهن. ولكن، أى الابطال تكون؟ ذلك ما ينشدن عرفانه. وسرعان ما يعرفنه من جرحك ،الذى نقش على صدرك، أثرا هو حسبك تذكار فخار، ووسام مجد، وقلادة جدارة. ان المال فان، والجاه زائل، ولا يبقى الا طعنة كهذه، لقيها المؤمن فى سبيل الله.

"وأنك هنا، مردود الى عنفوان الشباب، مجدد الشباب. وهن أبكار أتراب جميعهن، لا تفاضل فى روعة الحسن، ونضرة اللون بينهن.

"فانعم بهذا الصفو، الذى لا كفاء له، ولا عوض منه، بين أسراب من الحور العين، لا يضجر معاشرها، وأكواب من الرحيق المختوم، لا يسكر معاقرها . . . نعم الصفو المقيم، ونعمت جنة النعيم."

ولا أرى خاتمة لهذا الحديث، أبلغ من هذه المقطوعة التالية الختامية، التى يعبر فيها عن أمله فى دخول الجنة، جزاء جهاده. ونحن لا محالة، نذكر محاولته اظهار الخلق أجمعين، على محاسن الشرق، وما جاء به الاسلام من الحق.

والمقطوعة التالية الختامية، تصور الشاعر على باب الجنة، يحاور حورية من حورها ملتمسا الرخصة بدخولها.

الحورية: "اليوم أنا الموكلة بباب النعيم، ولا أدرى ما العمل، وأنت عندى ظنين. أتراك حقا من معشر المسلمين؟ وهل استحققت دخول الجنة على جهادك؟ هل أنت من المجاهدين؟ فاكشف اذن عن جراحك، لتشهد بما قدمت من المآثر ان كنت من الصادقين، فانى لأحب لك الدخول."

الشاعر جوته: "فيم هذه المراسم كلها. دعينى أدخل الجنة على كل حال. لقد عشت رجلا، أى أننى كنت من المجاهدين. ألا حددى طرفك، وأمعنى النظر فى فؤادى، واشهدى ما به من جراح الحياة النكراء، اشهدى ما به من جراح الحب المستعذبة. ومع هذا، فما برحت مؤمنا، أتغنى بوفاء حبيبتى، وبمودة الدنيا الدائرة، وقضائها فى الآخرة حق المحسنين. لقد عملت مع صفوة العاملين، وجاهدت مع خيرة المجاهدين، وتألق اسمى مثلهم، بحروف مشبوبة الأنوار، فى قلوب الصالحين الأبرار."

وبعد ما تقدم جميعه، أحب أن أنبه الى أنكم حين تعاودون، بعد هذا الحديث، قراءة حياة جوته فى تفاصيلها المطولة، قد تأخذكم الدهشة حين تجدون شاعرنا العاكف على مسائل الدين، لا يخلو قط من واقعة حب فى كل مرحلة من مراحل حياته. ولا غرو فقد كان الحب الملهم بمثابة معين الحياة عنده، سواء أكانت شواغله أدبية أم علمية، حتى ليمكن القول بأنه لم يكن هنالك ما يقدح زناد فكره غير دقات قلبه وهذه أشهر أغانيه شاهدة على ذلك:

Wonne der Wehmut

لـذة الألـم

لا تفيضى من عيونى ابــدا
يا دموع الحب، أنعم سرمدا
ان عينا غاض منها دمعهــا
تبصر العالم قفرا فدفدا
لا تفيضى يا دموعى ابـدا
الهوى الروضة والدمع الندى

أمثال العرب

ARABISCHE SPRUCHWEISHEIT

الانسان مركب عن النسيان	*Der Mensch ist zusammengesetzt aus Vergessenheit*
لا تقول حسبى ونسبى بل انما الانسان ما فعل	*Sag' nicht: mein Adel und meine Abstammung! Der Mensch ist nur, was er tut*
كل عالم له هفوة وكل جواد له كبوة	*Jeder Wissende irrt sich, und jedes edle Pferd stolpert*
كل انسان فى فنه ملك	*Jeder Mensch ist König in seinem Gewerbe*
على قد فراشك مد رجليك	*Strecke deine Füße nach dem Maß deines Bettes*
الفرس من خيالها	*Es hängt von dem Reiter ab, ob das Pferd gut läuft*
من يعاشر الحداد يطير عليه شرارة	*Wer mit dem Schmied umgeht, auf den fliegen Funken*
الصبر من الرحمن والقلق من الشيطان	*Geduld kommt von Gott, Unruhe vom Teufel*

أمثال عربية من الطبعة الخاصة لكتاب "حكمة الشعوب" Die Weisheit der Völker (Wiesbadener Graphische Betriebe) ويزبادن سنة ١٩٦٢

طريق الغابة فى أرض الرين. الصورة: Hans Kenner, Bad König ص ٨٤
غابة فى جبال روتهار بألمانيا. الصورة: Jos. Gobbel, Fredeburg ص ٨٥

سعادة الدنيا على ظهور الخيل

„O GLÜCK DER ERDE AUF DEM RÜCKEN DER PFERDE"

تربية الحصان العربى فى اوربا

بقلم ايرش كلاوزن

منذ بات الحصان العربى فكرة فى تربية الخيل فى اوربا — وكان ذلك منذ قرون عدة — اصبح يرتبط به تصور الجمال والقوة والقناعة.

وان توجد فى تاريخ هذه التربية ثغرات عديدة تسدها فى الغالب الخرافة والأسطورة والمناقب الشرقية الشعرية، فان تربية الحصان العربى تبدى فى تطورها تفصيلات كثيرة هامة. وماكشف من عهود عتيقة مظلمة شاهد على وجود هذه السلالة القديمة من الخيل.

وماكان ليبقى خافيا على الغرب أى كنز ملكه الشرق بالحصان العربى. وليس يعرف على وجه الدقة متى وردت للغرب أولى دفعات الخيول العربية.

فبينما كانت منطقة البحر الابيض المتوسط وجنوب شرق اوربا على التحقيق فى زمن مبكر جدا مركزا مهما لتربية الحصان العربى كانت الخيول الشرقية ترد، مافى ذلك شك، على أيدى الفرق الرومانية الى شمال اوربا عبر ايطاليا موطن الحصان العربى المربى فى الغرب اذ ذاك. وهناك — فى شمال اوربا — هيأ الحصان الشرقى فى ابعد المواطن احتمالا، الأساس لتربية كان لها بأسلوبها الفريد فى الانتاج القدح المعلى بين سلالات الخيل فى العالم: تربية الحصان الانجليزى الأصيل.

ان الحصان العربى قد اطلق من قرون مضت وفى جميع مواطن تربية الخيول فى اوربا تنافسا تربويا، ولايزال الحصان العربى يؤلف اليوم فى الروسيا وبولنده العنصر الرئيسى فى مادة التربية. وحسبنا ان نتذكر ان الفحل العربى سميتانكا انتج فى أصطبل الكونت اورلوف بالاختلاط بدم دانيماركى جاء بدوره من دم شرقى اسبانى، وبدم هولندى، هو دم هارددراقر — أنتج "بارس الاول" اى فحل المربط الاول الذى يوسم بانه اصل سلالة جواد اورلوف الخاب.

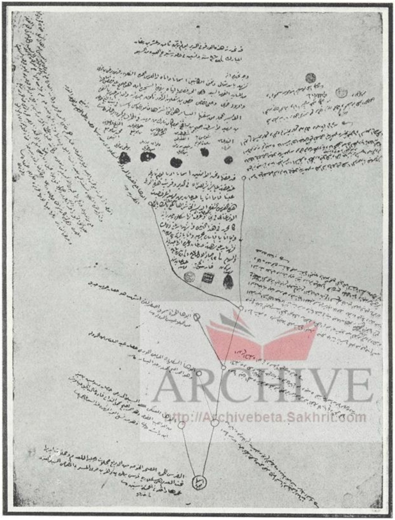
وتحوى خريطة خيول الروسيا وبولنده والمجر وكذلك غاليسيا التى كانت فيما مضى ولاية نمسوية، تحوى هذه الخريطة وفرة من الاصطبلات القديمة الشهيرة ممايتبع الدولة والافراد، وفيها أصول الدم النبيل لما تأورب من خيول العرب.

وقد شعت اصطبلات الخيول العربية فى هذه المنطقة — اصطبلات سلافونا وانطونينى ويانوف وبابلونا وراداوتس — شعت فى عالم الجياد الكريمة بهاءا عظيما. وحسبنا أن نذكر هنا اسم جواد عربى مشهور هو سكوفرونك، وقد ولد فى اصطبل انطونينى (باوكرانيا) حوالى بداية القرن واصاب فى اصطبل الخيول العربية الانجليزى كرابت بارك، التابع لليدى ونتورث، نجاحا فى الانجاب ذاع وملأ الاسماع. وبات لابنائه واحفاده فى الولايات المتحدة ايضا اهمية كبرى.

لقد كان الحصان العربى موضع تقدير عال دائما فى فرنسا من قديم، فقد جلبت الخيول العربية الى البلاد فى اثناء الحروب الصليبية، وجاء اوليفييه دى روهان احد الصليبين بتسعة فحول عربية غنيمة الى وطنه. وكان الحصان العربى يجد فى جنوب فرنسا من قبل نقطة ارتكاز تربوية قوية. وكتب الدوق اوف نيوكاسل فى سنة ١٦٦٠ عن الحصان العربى فى اقليم البرانس العليا (وعاصمتها تارب) — وكانت اجداده كلها تقريبا من اصل عربى — يقول:

"انه اذا احسن اختياره لأكرم ماعرفت من الخيل: قوى شجاع ذكى يبدى فى كل خطوة من خطراته حركة بديعة. وليس أخلق من الجواد العربى بامير حاكم يريد ان يظهر لشعبه فى الاحتفالات أو يبغى ان يركب على راس جيشه ركبة الشرف قبل خوض المعركة الفاصلة."

ويستمتع حصان ليموزين الى جانب حصان تارب فى اوربا باسرها بمكانة عظيمة. والتاثير الكبير الذى للحصان



إحدى شجرات النسب القليلة المعتمدة حقا التي سجلت يوما لحصان عربي (مجموعة ايمري ووكر)

عن كتاب هانس جونتر ڤينكلر وڤلهلم براون، الخيل والركبان في العالم بأسره. وهو كتاب مصور شكله أتو ريتي رماساني. دارنشر ڤلهلم ليمبرت بفرانكفورت على الماين، ١٩٥٧

العربي في تربية حصان برشرون معروف للكافة. واصطبل بومباذور هو مربض الحصان الشرقي منذ قرون. وقد احرزت التربية الانجليزية العربية في فرنسا شهرة عالمية، فليس أقل من فنان التربية جايو من شق في هذا الانجاب الطريق. وقد حوى تاريخ تربية الخيل الفرنسية في عديد من صفحاته أفضال خيول الانجاب العربية مثل مسعود وغاليبولي ونحاب.

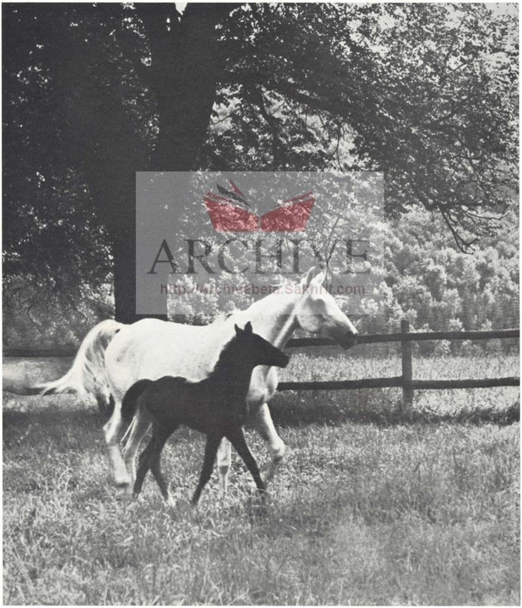
وفي أسبانيا نشات في بداية القرن الثامن سلالة رائعة من الخيل ترجع بالمثل الى أصل شرقي. وقد اشتهرت الجياد الأسبانية في العالم وكانت شاهدا على قيمة أسلافها الشرقية وجودتها.

كذلك للدولتين الشماليتين الدانيمارك والسويد نصيبهما الكبير في الانتفاع في تربية الخيل بالخيول العربية. وقد لقيت هولشتين والدانيمارك من العصر الوسيط فمابعد نجاحا كبيرا في استيلاد الدم الشرقي عن طريق أسبانيا وايطاليا. كذلك كان الحصان العربي قبل قرنين من الزمان مقررا للصورة التربوية في المانيا الى حد كبير. ففي اصطبلات سادة البلاد والنبلاء كان ميدان انتاج الحصان العربي كبيرا. وتزودنا سجلات قديمة لفحول الخيل بمعلومات مفصلة عن ذلك.

وقد احرزت تربية الخيل الانجليزية العربية تحت اشراف الدوق كريستيان فون تسڤاي بروكن في اصطبل

البلاط واصطبلات البلاد المؤسسة فى سنة ١٧٦٠ شهرة مستفيضة. فمن هذه المرابض جاء كثير من الفحول الى الاصطبلات البروسية، وكذلك فى اصطبل تراكينن البروسى الرئيسى كانت بعض أفراس تسقاى بروكن تجد عملاً ممتدا للانتاج .فهذا الاصطبل الرئيسى مدين للحصان الشرقى بالكثير وحوالى سنة ١٨٠٠ وفى عشرات السنين الاولى من القرن التاسع عشر وجد بين فحول هذا الاصطبل طائفة من الجياد الشرقية كان لبعضها شان عظيم. وكثير من خيرة

دينارزاره مع مهرها سمره. الصورة: Ursula Guttmann, Zürich





ياسر فى المرج. الصورة Ursula Guttmann, Zürich

عن كتاب "رسائل غرامية حول الخيول العربية" بقلم Ursula Guttmann
(Liebesbriefe um arabische Pferde) مع مقدمة بقلم C. Raswan
دار نشر : Albert Müller Verlag, Rüschlikon bei Zürich 1955

فروع أمهات خيول تراكين تحمل فى أصولها دلالات قوية على الفحول الشرقية.

وبالمثل اصطبل نويشتات — دوسه البروسى الرئيسى قد كان فى الفترة الاولى التالية لتاسيسه مدرسة حقيقية تنجب فيها الخيول الشرقية.

ومن المتعصبين العديدين للحصان العربى الملك غليوم الاول ملك فرتمبرج الذى يعد من انجح المربين. ولاصطبل الجياد العربية ڤايل الذى أسسه سمعة حسنة فى كافة العالم ماتزال الى يومنا هذا.

ومنذ بضع عشرات من السنين يقوم اصطبل مارباخ الرئيسى بڤيرتمبرج بتربية الخيل، ويتابع سنة اصطبل ڤايل المجيدة. وقد ألفت مشتريات من بلاد فارس ومن اصطبلات الكونت روستوبشين (الروسيا) والكونت هونيادى (المجر) اول قاعدة كبرى لهذه المؤسسة الجديدة لاصطبل ڤايل. ومما له شان كبير للاصطبل ما استورده الكونت البولونى رزيفوسكى. وكان رزيفوسكى خبيرا بارعا بالخيول وصاحبا لاصطبل كوسمين للخيول الشرقية فى فولهينين. وقد امضى فى الشرق عدة سنين ومعه فى نفس الوقت دى



قفزة بلا راكب. فرس ليبيتسانى من مدرسة الفرسان الاسبانية، ڤينا
الصورة: H. Kopezki und G. Schikola, Wien

بورتودامـوازو اللـذان اقامـا هنـاك بتكليف من ادارة الاصطبلات الفرنسية. وقد وفقا اذ ذاك الى شراء الجواد مسعود الذى اشتهر امره وحصل الكونت رزيفوسكى لاصطبل ڤايل على اثنى عشر فرسا واثنتى عشرة مهرة.

وقد اشترى اصطبل ڤايل من البارون فون تشنج — وهو بالمثل خبير عظيم بالخيول العربية — الفرسين تجار وبرقدار. ولم يكن برقدار زينة اصطبل ڤايل فحسب بل ايضا واحدا من خيرة فحول الانجاب فى سلالة الخيول العربية على الاطلاق. فقد كان يتجسم فيه وفق كل ماوصف الواصفون النمط المثالى للجواد العربى كما تصوره الخبراء وكذلك كل الذين يطربهم جمال الحصان. كذلك فى الوقت الحاضر تجد تربية الخيول العربية فى كافة بلدان اوربا هواتها المتحمسين — وحقا ان عددهم اقل مما كان فيما مضى، لكن حميتهم وتعصبهم لتربية خير الأنواع وانبلها دون غيرها لم يقل. فقد بات الاختيار أشد تدقيقا لان القاعدة التى تقوم عليها التربية أصغر اليوم.

وليس سوى الآصل والأنبل والأروع فى ظاهره مايصلح لحل تلك المسالة الحضارية على وجه مرض وصون مايتصور الملايين من محبى الخيل فى كافة العالم من جمالها وروعتها.

معبود. فرس عربى. الصورة: Hein Gorny, München
المثل فى عنوان مقالنا هو عنوان كتاب
Hein Gorny عن الخيل. وهو صادر عن دار نشر
F. Bruckmann, München و يشتمل عل الصورة ◄



سجاجيد بالصور من الحرانيه

للعرض فى ميونيخ فى خريف ١٩٦٢

ليست سجاجيد بالصور مما يصنعه الاطفال المصريون فقط فمعظم النساجين والناسجات قد تجاوزوا سن الطفولة لكنهم قد احتفظوا بالأصالة والجدة والخيال الخصب.

ويعود الى الأستاذ رمسيس ويصا واصف فضل تشجيع الصغار من أهل قرية الحرانيه الواقعة بقرب القاهرة غير بعيد من أهرامات الجيزة على صناعة النسيج. وقدعاونته على ذلك السيدة صوفى زوجته معاونة تتسم بالهمة. ويروى رمسيس ويصا واصف: "إن صلات المودة التى تربطنا بالصغارقد بثت فيهم بادىء ذى بدء الثقة بانفسهم وبنا، ثقةجعلتهم يعبرون بحرية عن مخيلتهم التصويرية، ويصورون مناظر ممايعيشونه كل يوم أويرونه فى الأحلام. وقد بدأت أولى محاولاتى من عشرين سنة مضت على وجه التقريب مع بضعة أطفال علمتهم معالجة الخيوط على المنسج فى صورة بسيطة، لكن فيما خلا ذلك تركت لهم الحرية الكاملة فى تشكيل موضوعاتهم."

والجدير بالاعتبار فى هذه السجاجيد المصورة هو انها تحيى ذكرى الشعب المصرى العظيم. وهى تثبت قوته الخلاقة التى لم تهن، وروحه العميقة العجيبة. ذلك أن العقل اللاشعورى قد كان لهذه السجاجيد راعيا وكان لها ملهما.

ونحن نورد هذه الكلمة ونحن راجين أن تحفز السجاجيد المصورة شباب الشعوب الأخرى فى الشرقين الأدنى والاوسط على أن يأتوا بمثلها، فتؤكد بذلك أن قوة أممهم الخلاقه لم تهن، بل هى قادرة على أن تتجلى على هذه الصورة الرائعة التى تجلت بها فى الحرانيه. ولن يفوت سائر العالم اظهار اعجابه بها.

اننا كويصا واصف مقتنعون بان ما بلغته السجاجيد من الكمال يمكن أن يحرز أيضا فى كل شكل فنى آخر، فى الموسيقى والتمثيل والرسم والخزف الخ. فاذا أتيحت للشباب المقتضيات الحقة للعمل والعيش فسوف يبلغون على التحقيق شأو اخوانهم واخواتهم الاوروبيين فى الانتاج.

سميحه أحمد (١٨ سنة) نوح والحيوانات (تفصيل) ١٩٦١ (١—٦٣) صورة س. ر. جنام، ميونيخ





نشكر للمتحف "المجموعة الجديدة" بميونيخ، وخاصة لمديره هانس ابكشتاين كل ما أسدى من مساعدات

١ – طفل على المنسج فى مصنع الحرانيه.
صورة "اومينا" برن، سويسره

٢ – جاريه (١٧ سنة) حياة سعيدة
(تفصيل) ١٩٥٩ صورة: س. ر. جنام، ميونيخ

٣ – سميحه أحمد (١٨ سنة) نوح والحيوانات
(تفصيل) ١٩٦١ صورة: س. ر. جنام، ميونيخ



